

6

(ce
JW)

(M. Fr) Dandrie - Barden
Rivier. Linn.

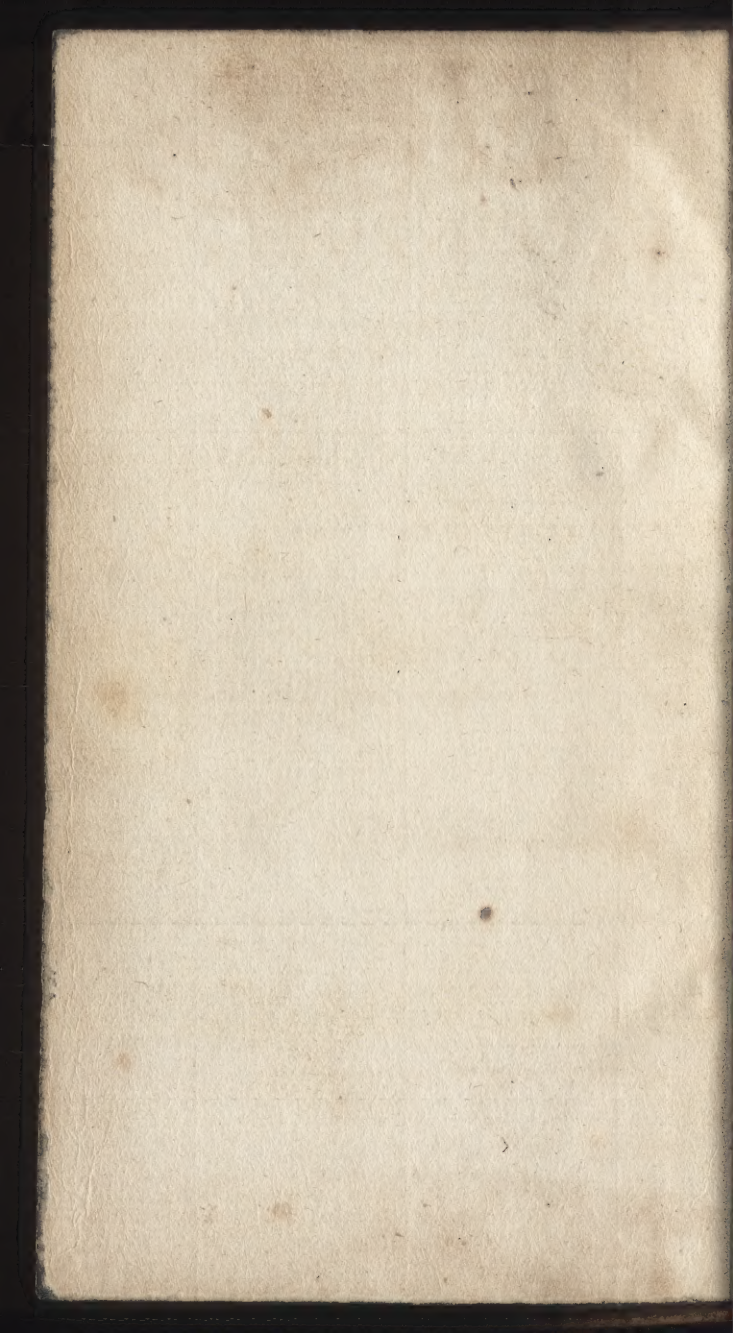
VI, 33

2 vol

3264

T II à la fin :

Catalogue des sculpteurs et graveurs.



TRAITÉ DE PEINTURE,

SUIVI

D'UN ESSAI

SUR

LA SCULPTURE.

Pour servir d'Introduction à une Histoire Universelle, relative à ces Beaux-Arts.

PAR M DANDRÉ BARDON, l'un des Professeurs de l'Académie Royale de Peinture & de Sculpture, Professeur des Eleves protégés par le Roi pour l'Histoire, la Fable & la Géographie, Membre de l'Académie des Belles-Lettres établie à Marseille, Associé aux Académies de Toulouse & de Rouen, & Directeur Perpétuel de celle de Peinture & de Sculpture établie en la susdite ville de Marseille.

Ornati præcepta negant, contenta doceri.

DU FRENÔI, de *Arte Graphica*, vers. 29.

TOME PREMIER.



A PARIS,

Chez SAILLANT, Libraire, rue Saint Jean
de Beauvais.

M. DCC. LXV.

Avec Approbation, & Privilège du Roi.

THE NEW YORK
PUBLIC LIBRARY

ASTOR LENOX TILDEN FOUNDATION

100 N. 5TH ST. NEW YORK, N.Y.

For the purpose of making a complete and accurate record of the books and papers in the collection of the New York Public Library, the following list of the books and papers in the collection of the New York Public Library is published.

THE NEW YORK PUBLIC LIBRARY

ASTOR LENOX TILDEN FOUNDATION

100 N. 5TH ST. NEW YORK, N.Y.

For the purpose of making a complete and accurate record of the books and papers in the collection of the New York Public Library, the following list of the books and papers in the collection of the New York Public Library is published.

THE NEW YORK PUBLIC LIBRARY



A M O N S I E U R
LE MARQUIS
DE MARIGNY,

Conseiller du Roi en ses Conseils ,
Commandeur de ses Ordres, Lieu-
tenant Général des Provinces d'Or-
léanois & Beauce , Directeur &
Ordonnateur Général des Bâti-
mens, Jardins, Arts, Académies
& Manufactures Royales.

M O N S I E U R,

*C'EST à la protection du
Souverain que les Arts sont*
a ij

redevables de leur gloire ; mais c'est au Ministre dépositaire de sa confiance dans leur Direction Générale qu'ils doivent & cette protection & leur encouragement. J'ose le publier d'après les suffrages de la Nation : votre zèle & vos procédés généreux réalisent cette maxime.

Les Artistes Français tiennent de vous, MONSIEUR, les plus nobles efforts de leur génie. La manière obligeante dont vous les accueillez, leur inspire le desir de répondre à vos vues ; & ce desir, ranimant leur verve, redouble leur application & aggrandit la sphere de leurs Talens. De-là naissent ces chefs-d'œuvres, que vous évaluez avec un discernement aussi éclairé qu'équitable ; de-là ces récompenses que vous décernez à leurs Auteurs, avant même qu'ils pensent à les obtenir.

Vos soins vigilans s'étendent

E P I T R E. v

sur tous les moyens de pourvoir au bien général. Combien de Monumens publics l'attestent d'une maniere authentique ! Qu'il me soit permis d'en produire un témoignage particulier. C'est au choix dont vous m'avez favorisé, MONSIEUR, que mon HISTOIRE UNIVERSELLE, RELATIVE AUX ARTS DE PEINDRE ET DE SCULPTER, devra son existence. Vous daignâtes en agréer le projet & vous me permîtes dès-lors de la mettre au jour sous vos auspices. J'ai l'honneur de vous en présenter aujourd'hui l'INTRODUCTION, qui en est inséparable & qui doit la précéder. En l'acceptant avec cette complaisance qui vous est naturelle, vous remplissez l'objet de mon ambition, & je vous consacre tout le fruit de mes travaux. Quelle prérogative plus flateuse pour moi, que de concourir à transmet-

vj E P I T R E.

*tre jusqu'à la postérité la plus
reculée l'hommage que les Arts
doivent à leur Mecene, les bontés
dont il m'honore, & la sincérité
de ma reconnoissance !*

*Je suis avec un profond res-
pect,*

MONSIEUR,

Votre très-humble & très-
obéissant Serviteur,

DANDRÉ BARDON.

A V I S

DE L'ÉDITEUR.

L'ANNÉE Littéraire publia en 1757 (a) l'extrait d'un Discours prononcé par M. Dandré Bardon à l'Assemblée de l'Académie Royale de Peinture & de Sculpture. Ce Discours avoit pour objet l'utilité d'une HISTOIRE UNIVERSELLE, TRAITÉE RELATIVEMENT AUX ARTS FONDÉS SUR LE DESSEIN. La même Feuille annonça que M. D. B. comptoit un jour faire imprimer cette *Histoire*, & c'est ce qu'il exécute aujourd'hui.

Sur le titre de cet Ouvrage, qui intéresse les Artistes & les Amateurs, ils jugent aisément que l'Auteur n'a pû se dispenser de rassembler dans une *Introduction* les différens principes qu'il auroit été obligé de rappeler mille fois dans l'exposition des Tableaux. Le fil historique auroit été d'une part interrompu par

(a) Feuille 29. Lettre XII. pag. 266. & suiv.

de trop fréquentes répétitions, & d'autre part les maximes pittoresques proposées d'une manière laconique auroient beaucoup perdu de leur clarté, de leur développement, de leur force & de la juste étendue qu'elles exigent.

Ce *Traité de Peinture*, qui obvie à ces deux inconvéniens, est suivi d'un *Essai sur la Sculpture* & d'un *Catalogue des plus fameux Peintres, Sculpteurs & Graveurs de l'Ecole Française*. Il renferme les principes nécessaires pour opérer avec facilité, avec succès & les connoissances indispensables pour juger sainement des productions de l'Art. L'Ouvrage est divisé en trois Parties : Dessin, Composition, Coloris.

Dans la 1^{re}, après avoir dévoilé les règles du Dessin, ses principales Qualités & tout ce qui est capable d'éloigner de ce que l'on appelle *Manière*, on les établit sur les Vérités de la Nature & sur les Beautés de l'Antique. On fait à ce propos l'analyse de plusieurs chefs-d'œuvres : du *Gladiateur*, du *Laocoon*, de l'*Hercule Farnésé* &c. Ces détails sont terminés par des préceptes sur l'*Expression*.

DE L'ÉDITEUR. ix

La Composition est l'objet de la II^e Partie. Les conseils au sujet de l'Invention y sont associés aux principes qui intéressent la Disposition ou l'Ordonnance d'un trait d'Histoire. Les maximes du Pittoresque, de l'Historique & de l'Allégorique, celles du Poétique, de l'Enthousiasme, du Sublime & du Pathétique y sont exposées avec la clarté qu'elles empruntent du flambeau des Exemples. On n'a pas fait mention de quantité d'ouvrages dont on auroit pu parler avec éloge & qu'on auroit proposés pour modèles. Mais le nombre en est si considérable qu'il auroit trop souvent écarté du sujet.

La III^e Partie concerne le Coloris & le Clair-obscur. On y donne la notice des différens caracteres des couleurs. Ce qui regarde leur emploi, l'harmonie, l'intelligence, les tons & les lumieres; en un mot, tout ce qui a rapport à la magie de cette science, qui constitue le grand Peintre, s'y trouve dévoilé. Les principes capitaux du Coloris y sont recherchés dans les Tableaux de la Galerie du Luxembourg, dont on expose une *Etude raisonnée*. Cette dernière Partie

finit par un précis des maximes essentielles aux Plafonds. Elles y sont réunies dans un *Projet d'Apotheose en l'honneur de Rubens.*

L'Essai sur la Sculpture embrasse plusieurs recherches sur les excellentes productions des Statuaires anciens & modernes. L'Auteur y examine les différens mérites de leurs Chefs-d'œuvres, les procédés du Mécanisme qu'ils ont pratiqué dans le travail du marbre; leurs principes & leur objet dans l'association de diverses matieres dans un même ouvrage, & l'étendue de leurs connoissances dans l'art de la Fonderie. On termine cet *Essai* par le détail de quelques manœuvres concernant la fonte d'une figure.

Le Catalogue des Artistes les plus fameux de l'Ecole Française présente des anecdotes intéressantes sur les Peintres, Sculpteurs & Graveurs, qui ont illustré la Nation depuis le Regne de François I, jusqu'à celui de notre Auguste Monarque. Si l'on ne parle pas des excellens Artistes qui vivent encore, c'est parce qu'on laisse à la Postérité le soin de rendre justice à leur mérite. Quel plus noble objet

d'ambition pourroit-on leur proposer ! Le nom de leurs prédécesseurs, leur patrie, leurs principales productions, le tems où ils ont vécu, l'époque de leur mort sont les seuls points de vue, sous lesquels on les envisage. On a joint aux Artistes, qui sont nés en France, ceux qui s'y sont fixés par goût, par intérêt, ou qui y ont été long-tems attachés par la bienveillance de nos Souverains.

Tel est le contenu de l'Ouvrage que l'on publie. On y a réuni les maximes propres aux Ecoles étrangères avec les principes généraux de l'Ecole Française. L'Auteur n'a hasardé cette combinaison que dans la vue d'agrandir l'étendue des préceptes & d'en faciliter l'application. Sans vouloir s'ériger en Législateur & sans donner ses maximes pour incontestables, il estime qu'elles peuvent être utiles à ceux qui attentifs à ne les prendre pas trop à la lettre & à ne pas s'en trop écarter, en useront avec les ménagemens convenables à la raison, à leur génie & aux circonstances des sujets. Le Vrai n'est qu'un, mais les façons de voir la Nature ne sont pas les mêmes, &

les moyens de la rendre sont encore très différens. Il n'est que trop ordinaire aux jeunes Artistes de se laisser subjuguier par le préjugé scolastique ou par le goût national. N'est-ce pas leur rendre service que de leur proposer des routes spacieuses, propres à les conduire au but par des chemins variés, qu'il leur est libre de choisir ou d'abandonner, selon les lumieres de leur discernement & les conseils de leurs Maîtres?

Ce sera un bien pour les Arts si les maximes que l'on propose, parce qu'on les a trouvées dans divers chefs-d'œuvres des grands hommes & que l'on a cru les appercevoir même dans la Nature, sont généralement approuvées. Si elles trouvent des Contradicteurs (& l'on n'en fera point étonné) ce pourra être encore un bien pour les Arts. Du choc des opinions naissent souvent des étincelles lumineuses, qui éclairent sur le progrès des Talens. Combien d'heureuses controverses littéraires ont servi à étendre les connoissances même des Artistes & à multiplier le nombre des Amateurs! Elles nous apprennent que tous les préceptes qui n'ont rien

DE L'ÉDITEUR. xiiij

de contraire à la Nature , ni au bel Antique , & qui ne font point soupçonnés , encore moins convaincus de n'être que de fausses conjectures , peuvent devenir également profitables aux personnes qui sçauront en combiner les résultats.

Il nous reste à donner une légère idée de l'*Histoire Universelle*, traitée relativement aux Arts de peindre & de sculpter , qui formera le corps d'ouvrage , dont ce Traité n'est que l'*Introduction*. Elle sera composée de quatre Parties. La I^{re} contiendra les Tableaux de l'Histoire Sacrée. La II^e ceux de l'Histoire profane. La III^e ceux de la Fable ou des Dieux du Paganisme. Enfin dans la IV^e on dévoilera le *Costume* des anciens Peuples , dont la connoissance est si nécessaire à ceux qui cultivent les Beaux-Arts & si intéressante pour ceux qui les chérissent. En voici le plan.

Usages Religieux : Vêtemens des Pontifes , des Sacrificateurs , ceux des Prêtresses , des Neocores ; Autels , Temples , Victimes , Instrumens , différens apprêts des Sacrifices &c. On y a réuni les Jeux , les Luites , les Funérailles , les Sépultures des

Anciens , comme faisant portion de leur culte.

Usages Civils : Bains , Repas , Cérémonies de mariage , Ajustemens , Meubles , Tribunaux , Supplices , Monumens publics , &c.

Usages Militaires : Habits , Acouremens des Officiers & des Soldats ; leurs Cuirasses , leurs Corselets , leurs Armes ; Casques , Boucliers , Lances , Epées , Carquois &c. Enseignes , Drapeaux de divers Peuples , forme des Allocutions , différentes Machines de guerre & tout ce qui est convenable à l'Infanterie & à la Cavalerie des Anciens. Quelques détails au sujet de leur Marine , la construction , les agrès de leurs vaisseaux , les signaux militaires , les Instrumens particuliers , dont ils se servoient dans les expéditions maritimes &c. y sont associés aux divers objets analogues aux cérémonies de leurs Triomphes & de leurs Apothéoses.

Pour ménager le succès de cette entreprise , l'Auteur en hazarde aujourd'hui l'*Introduction* avec d'autant plus de confiance , que ce n'est qu'une Collection réfléchie de préceptes ,

DE L'ÉDITEUR. xv

d'exemples , de conseils puisés dans les leçons , les chefs-d'œuvres , la fréquentation des grands Maîtres , & dans les Ecrits les plus lumineux que nous ayions sur les principes des Beaux-Arts.





TABLE

DES DIVISIONS

Du Traité de Peinture.

DISCOURS PRÉLIMINAIRE.
Nécessité de la connoissance des Principes. xxvij

Nombre 1, *Observation fondamentale.* ibid.

N. 2. *La pratique des Arts exige beaucoup de réflexions sur leur Theorie.* xxx

N. 3. *La connoissance des principes facilite les études.* xxxij

N. 4. *Elle dirige le Génie.* xxxvj

N. 5. *Elle fixe les incertitudes.* xxxviij

N. 6. *Elle regle le Sentiment & le Goût.* xlj

N. 7. *Elle forme les Connoisseurs.* xlv

N. 8. *Elle donne la facilité de l'exécution.* liv

N. 9. *Elle ne doit point distraire de la pratique de l'Art.* lv

DES DIVISIONS. xvij

TRAITÉ DE PEINTURE.

PREMIERE PARTIE.

DESSEIN, SES QUALITÉS.

ARTICLE I. Correction.

N. 10. *Six principaux caractères de contours.* Tom. I. pag. 2

N. 11. *La connoissance des Proportions & de l'Anatomie relative au Dessin est indispensable pour la correction.* 4

N. 12. *Moyens particuliers pour se former à la correction du Dessin.* 7

N. 13. *S'accoutumer à une espece d'exactitude geometrique.* 8

N. 14. *Réunir le feu du génie à la précision des contours & bien lire la Nature: Ce qu'on entend par-là.* 12

N. 15. *Comparer toutes les parties du Dessin avec celles du Modèle.* 15

N. 16. *Décider avec impartialité les rapports de la copie avec l'original.* 16

ART. II. Caractere de Dessin.

N. 17. *En quoi consiste le caractère de Dessin.* 20

N. 18. *Qualités essentielles au Dessin.*

22

ART. III. *Goût de Dessin.*

N. 19. *Ce que c'est que le Goût de Dessin?*

23

N. 20. *Il peut y avoir du goût dans un dessin sans caractère.*

24

N. 21. *Ce que c'est qu'une figure de goût.*

ibid.

N. 22. *Dangers de la Maniere prise en mauvaise part.*

27

ART. IV. *Principes du Dessin fondés sur les vérités de la Nature.*

N. 23. *Importance de l'étude de la Nature.*

30

N. 24. *Conformément à l'Antique.*

31

N. 25. *Vérités propres à la Nature ; souplesse.*

32

N. 26. *Ame.*

33

N. 27. *Vérités accidentelles de la Nature.*

35

N. 28. *Sentiment des chairs.*

ibid.

N. 29. *Contrastes.*

36

N. 30. *Pondération.*

38

N. 31. *Effets.*

40

DES DIVISIONS. xix

ART. V. Principes du Dessein fondés sur les beautés de l'Antique.

N. 32. *Figures de la premiere jeunesse.* 45

N. 33. *Figures d'un âge plus avancé.* 46

N. 34. *Figures de force.* 47

N. 35. *Figures d'action.* 48

N. 36. *Figures dans des situations violentes, forcées, ou volontaires.* 49

N. 37. *Figures dans le genre gracieux.* 54

ART. VI. Expression.

N. 38. *Vérité des formes.* 57

N. 39. *Quatre principales sortes de Passions.* 60

N. 40. *Cinq moyens capitaux qui concourent à l'expression d'une tête.* 71

N. 41. *Les parties du corps & celles du visage doivent tendre à une même expression.* 76



II. PARTIE.

COMPOSITION.

ART. I. Principes de la Composition. Invention.

N. 42. *Caractère des idées qui doivent entrer dans une Composition.* 81

N. 43. *Conseils au sujet de l'Invention.* 88

ART. II. Disposition.

N. 44. *Qualités essentielles à l'Histoire d'une composition.* 92

N. 45. *Composition allégorique.* 96

N. 46. *Conditions de l'Allégorie.* 98

N. 47. *Deux genres d'Allégorie.* 100

N. 48. *Composition mixte.* 102

N. 49. *Différence de l'Histoire d'avec le Pittoresque.* 103

ART. III. Pittoresque d'une composition.

N. 50. *Æconomie générale.* 106

N. 51. *Grouppes.* 107

N. 52. *Contraste dans les grouppes.* 109

N. 53. *Effets de lumière.* 112

DES DIVISIONS. xxj

- N. 54. *Lumière principale.* 114
N. 55. *Demi-teintes.* 115
N. 56. *Ombres.* 116
N. 57. *Reflets.* 119
N. 58. *Divers genres de masses.* 120
N. 59. *Harmonie de la Composition.* 122
N. 60. *La belle exécution sert à produire le Génie avec succès.* 124
N. 61. *Beau-Faire. En quoi il consiste.* 126

ART. IV. Poétique & Enthousiasme.

- N. 62. *Poésie générale & Poésie particulière.* 129
N. 63. *Sujets héroïques profanes.* 135
N. 64. *Sujets de l'Histoire Sainte.* 136
N. 65. *Usage de la Poésie de stile & de détail.* 138
N. 66. *Enthousiasme pittoresque.* 145

ART. V. Sublime & Pathétique.

- N. 67. *En quoi consiste le Sublime.* 150
N. 68. *Divers genres de Sublime.* *ibid.*
N. 69. *Rapports & Différences du Pathétique d'avec le Sublime.* 156

N. 70. <i>Le Sublime peut entrer dans les sujets les plus simples.</i>	157
N. 71. <i>Moyens de parvenir au Sublime.</i>	159
N. 72. <i>Défauts qui écartent du Sublime.</i>	160
N. 73. <i>Comment juger du Sublime d'une Composition.</i>	163
N. 74. <i>Sources du Sublime pittoresque.</i>	165

III. P A R T I E.

C O L O R I S.

N. 75. <i>Objet du Coloris.</i>	172
N. 76. <i>Connoissances qu'il exige.</i>	ibid.

ART. I. *Idée générale des Principes du Coloris.*

N. 77. <i>Divers aspects sous lesquels on peut l'envisager.</i>	173
N. 78. <i>Conduite des tons.</i>	174
N. 79. <i>Tons de couleurs convenables aux sujets.</i>	175
N. 80. <i>Variété des tons.</i>	177
N. 81. <i>Divers usages des tons ou des couleurs.</i>	178

DES DIVISIONS. xxiiij

- N. 82. *Effets des couleurs.* 179
 N. 83. *Harmonie des couleurs.* 183
 N. 84. *Bien peindre.* 185
 N. 85. *Manœuvre variée suivant le caractère des figures.* 186
 N. 86. *Nécessité de bien dessiner pour bien peindre.* 189

ART. II. Notice des différens caractères des Couleurs.

- N. 87. *Couleurs propres.* 190
 N. 88. *Couleurs locales.* 193
 N. 89. *Couleurs réfléchies.* 195
 N. 90. *Couleur des lumières communiquée aux objets.* 198
 N. 91. *Couleurs capitales.* 199
 N. 92. *Couleurs rompues.* 200
 N. 93. *Couleurs transparentes.* 202
 N. 94. *Sympathie & Antipathie des Couleurs.* 203

ART. III. Emploi & Harmonie des Couleurs.

- N. 95. *Principe de leur harmonie.* 206
 N. 96. *Emploi des couleurs.* 211
 N. 97. *Belle manœuvre.* *ibid.*
 N. 98. *Beau pinceau.* 214
 N. 99. *Stile de la Touche.* 215

ART. IV. Intelligence des Couleurs.

N. 100. *Ménagement & progression des tons.* 218

N. 101. *Tons gris & ton coloré envisagés sous deux principaux aspects.* 219

N. 102. *Teinte générale formée des combinaisons du ton gris & du ton coloré.* 221

N. 103. *Couleur vraie & précieuse.* 222

N. 104. *Ton vrai propre aux objets.* 226

N. 105. *Ton vrai convenable au tout-ensemble.* 227

N. 106. *Magie des effets de couleur.* 228

N. 107. *Procédés de l'Intelligence pour perfectionner un Tableau.* 231

ART. V. Recherche des principes du Coloris dans les Tableaux de la Galerie du Luxembourg, ou Etude raisonnée de ces Peintures.

N. 108. *Tableau I. Fraîcheur, richesse, variété de tons.* 235

N. 109. *T. II. Ombres reflétées.* 237

N. 110. *T. III. Grandes masses de demi-teinte.* 240

N. 111. *T. IV. Couleur locale.* 242

N. 112.

DES DIVISIONS. xxv

N. 112. T. V. *Principale lumiere.*

245

N. 113. T. VI. *Intelligence des oppositions.*

248

N. 114. T. VII. *Rapport mutuel des clairs, des demi-teintes & des ombres.*

251

N. 115. T. VIII. *Expressions compliquées.*

256

N. 116. T. IX. *Valeur des tons gris.*

259

N. 117. T. X. *Ménagement des couleurs dans les diverses masses.*

262

N. 118. T. XI. *Conduite des tons.*

267

N. 119. T. XII. *Distribution des lumieres ; intelligence des demi-teintes ; couleurs empruntées.*

271

N. 120. T. XIII. *Ménagement des nuances.*

275

N. 121. T. XIV. *Intelligence des tons & des lumieres.*

278

N. 122. T. XV. *Art de peindre & de colorer.*

281

N. 123. T. XVI. *Dégradation des couleurs ; Contrastes.*

286

N. 124. T. XVII. *Effets de nuit.*

288

N. 125. T. XVIII. *Beau coloris associé à la pureté du dessein.*

294

N. 126. T. XIX. *Grand caractère de formes , de couleur & de pinceau.*

295

Tom. I.

b

xxvj. TABLE DES DIVISIONS.

N. 127. T. XX. *Emanation des lumières nettement dévoilée.* 297

N. 128. T. XXI. *Harmonie, équilibre & oppositions de couleurs.* 300

N. 129. *Portraits. Moyens différens de détacher les objets de dessus leur fond.*

PREMIERE 304

ART. VI. Principales maximes concernant les Plafonds, réunies dans un projet d'Apotheose en l'honneur de Rubens.

N. 130. *Plan de l'Apotheose.* 307

N. 131. *Détails de l'Ordonnance pittoresque.* ibid.

N. 132. *Caractère de dessein convenable aux Plafonds.* 312

N. 133. *Principe des lumières.* 315

N. 134. *Système sur la valeur des tons & des lumières.* 317

N. 135. *Art de faire plasonner les objets, & manœuvre propre aux Plafonds.* 320

Fin de la Table des Divisions.



DISCOURS

PRÉLIMINAIRE.

*Nécessité de la connoissance des
Principes.*

IL est trois moyens généraux, Nombre 1.
qui concourent solidairement Observa-
tion fonda-
mentale.
aux productions & à l'excellence
des Beaux-Arts : le Génie, la
Théorie, & la Pratique. Ce que
le Génie enfante la Théorie l'é-
claire, la Pratique le nourrit &
le soutient. Mais ces moyens
ne dépendent pas également de
l'Artiste. Il reçoit le génie aussi
gratuitement & aussi-tôt qu'il
reçoit la naissance ; la Pratique
est, pour ainsi dire, la fille du
Tems & de l'expérience ; il
n'est gueres que la Théorie que

l'on puisse acquérir par l'étude.

Rien ne sçauroit suppléer au Génie , ni le communiquer. Cette aptitude à opérer bien & facilement est un don du Ciel , qui le distribue à qui il lui plaît. On s'instruit de la Théorie d'un Art par de profondes réflexions sur les principes qui en sont la baze , & par la combinaison des différentes maximes qui lui sont particulieres. Ce n'est que par un exercice constant & laborieux que l'on contracte l'heureuse habitude de la Pratique.

Ces moyens sont extrêmement dépendans les uns des autres , & s'ils ne s'étaient mutuellement , il en naît des inconvéniens considérables. Le Génie sans principes ne sert souvent qu'à égarer ; le Génie sans pratique fait une dangereuse illusion , rend plus pré-

somptueux sans rendre plus éclairé; la Théorie sans pratique apprend à bien discourir de l'Art; mais elle n'est vraiment utile qu'à celui qui opère & qui a reçu le génie en partage. La Pratique sans principes & sans génie dégénère en pure routine, & la routine ne constitue que l'*Artisan*, que nous distinguons toujours de l'*Artiste*. Celui-ci se forme par l'assemblage & la culture de ces trois moyens: doué d'une verve naturelle, instruit des vraies maximes, guidé par sa propre expérience, il peut aspirer au but de ses prétentions; mais ce n'est qu'à force de recherches sérieuses sur la théorie de son Art, dont elle est la raison, que même avec les ressources d'un beau génie il peut atteindre à la perfection & s'élever au rang d'habile Peintre & de grand Sculpteur.

N. 2.

La Pratique
des Arts exi-
ge beaucoup
de réflexions
sur leur Théo-
rie.

C'est par cette voie que les grands hommes, qui rétablirent les Arts vers la fin du XV^e & au commencement du XVI^e siècle de l'Ere chrétienne, firent des progrès si rapides & si étonnans. On admire avec justice la force, la beauté de ces heureux Génies ; mais on n'apprécie pas ordinairement assez toute l'étendue de leur mérite. C'est par des observations profondes qu'ils ont fait valoir le talent que la Nature leur avoit confié, & qu'ils ont enrichi les Arts d'immenses découvertes. C'est par ces travaux d'esprit autant que par les productions de leur pinceau & de leur ciseau qu'ils sont dignes des plus grands éloges. Si ces Artistes célèbres avoient moins connu, s'ils avoient moins approfondi les maximes de leurs Talens, leurs productions ne seroient pas si parfaites, & ils n'y

PRÉLIMINAIRE. xxxj

auroient pas écrit ces principes d'une manière si lisible & si invariable. C'est par-là qu'ils sont devenus tout à la fois les maîtres & les guides, les docteurs & les modèles de tous ceux qui leur ont succédé & de ceux qui fourniront la même carrière.

Il est vrai qu'en examinant les chefs-d'œuvres de ces excellens hommes, on apperçoit aisément, que les principes ne leur ont servi que de moyens pour mettre en œuvre avec succès les fruits de leur enthousiasme; mais on découvre aussi que c'est à la connoissance des principes que le feu de leur génie est redevable de sa bouillante vivacité. On sent que ce feu n'est ni ofusqué par les brouillards que le doute élève dans l'imagination, ni affoibli par les nuances de fatigue, qu'un travail forcément répété sur les mêmes objets,

imprime dans les ouvrages.

N. 3.

La connoissance des principes facilite les études.

C'est la connoissance des principes qui facilite les études que l'on est obligé de faire d'après les productions de ces grands Maîtres, soit pour bien saisir le stile & apprécier le mérite de leurs travaux, soit pour imiter leur exemple & profiter de leurs leçons. A ces égards elle n'est pas moins utile aux apprentifs Connoisseurs qu'aux Artistes novices. Cette étude instruira les uns & les autres à ne pas prendre le change sur les objets de leur admiration & sur les motifs de leurs jugemens ; à ne point rechercher la correction dans *Tintoret* ; les grands effets de lumière & de couleurs dans *Alber-Dure* ; la noblesse des expressions dans *Pietre-Teste* ; les graces dans *Lanfranc* ; l'Historique, le Poétique d'une composition dans le

Valentin, ni le sublime dans
Rimbran.

Elle leur apprendra que c'est
 dans *Raphaël* & dans *Carache*
 que l'on doit chercher la cor-
 rection & le grand caractère des
 formes & des contours ; dans
Dominiquin & *le Sueur* la no-
 blesse des expressions, qui ne
 souffre ni exagérations ni grima-
 ces, & qui n'est autre chose que
 la vérité élégamment rendue ;
 dans *Correge* & *Pietro de Cor-*
tonne cet aimable cadencement,
 cette souplesse naturelle, qui
 constitue les graces ; dans *Pous-*
sin l'exactitude de l'Historique,
 les bienséances du Costume, &
 cette judicieuse sévérité, qui as-
 socie à la vérité des événemens
 les accessoires qui leur sont pro-
 pres ; dans *le Brun* cet heureux
 enthousiasme qui ravit, élève
 l'âme, ce beau désordre poëti-
 que qui charme les sens & l'es-

prit, ce pathétique intéressant qui touche, qui attendrit, qui attache, ce noble sublime qui surprend, frappe, saisit & transporte; enfin dans *Rubens*, *Ti-tien* & *Paul-Veronese* les grands effets, le jeu, la magie, que produisent les accidens singuliers de lumière & de couleurs.

L'imitation de la Nature, un des principaux objets des études pittoresques, est un vrai mystère, si les préceptes ne le dévoilent. Ils en sont la clef & peuvent seuls ouvrir le sanctuaire des Arts. Quiconque n'est point éclairé par les principes sur les beautés & les finesses du Vrai les copiera sans y être sensible & s'en occupera sans les saisir: semblable à ce novice physicien, qui parcourant *Descartes*, *Copernic*, ou *Newton*, jette un coup-d'œil sur les figures gravées de leur système sans y

rien comprendre ; & qui dans les plus belles nuits de l'Été , regarde le Ciel sans discerner les objets qu'il y cherche , quoi qu'ils soient présents à ses yeux. En vain des Modèles élégamment construits s'offrent aux regards du Dessinateur. S'il ignore en quoi consiste l'élégance & la noblesse des contours , leur subordination raisonnée , les oppositions réfléchies qui les font valoir ; s'il n'est instruit que ces contours toujours souples , coulans , amenés de loin doivent être cadencés , ressentis , ou légèrement passés suivant l'exigence des objets ; s'il méconnoît les riches proportions & les formes correctes , qu'il faut donner à la Nature d'après l'indication des belles Antiques , il confondra , en la copiant , les beautés avec les défauts , le caractère avec la *maniere* , & par un affor-

timent maussade, il formera d'après un beau modèle des figures sans noblesse, sans goût, sans graces, & sans vérité.

Une prérogative heureuse donne-t-elle au digne favori d'Apelle ou de Phidias le don de sentir & de pénétrer avec sagacité les merveilles consignées dans la Nature & dans les chefs-d'œuvres des Maîtres fameux ? Les principes de l'Art lui serviront encore, pour ainsi dire, de Telescope pour les appercevoir de loin, plus distinctement, & de flambeau qui éclairera ses pensées ainsi que ses opérations.

N. 4.
Elle dirige
le Génie.

L'analogie que les Arts ont entr'eux, rend cette vérité plus sensible; elle montre en même tems que la connoissance des principes est absolument nécessaire pour diriger la marche du génie, fixer ses incertitudes,

PRÉLIMINAIRE. xxxvij

regler le goût & le sentiment. Un prétendant au prix de l'Eloquence, qui ignore qu'elle consiste à établir d'abord clairement ce qu'il doit prouver, à marcher de preuve en preuve sans courir après des beautés étrangères, & à croître toujours en raisonnemens jusqu'à ce qu'il ait épuisé son sujet, pourra bien, par les seules forces de son talent naturel, faire un discours plein d'esprit, rassembler des idées qui pétillent de sel & de feu, en imposer même par son stile séduisant; il n'aura pas fait néanmoins une pièce d'éloquence (a). Tel l'Eleve avec du génie, mais sans principes, pourra mettre au jour un spectacle pittoresque, intéressant par la tournure des objets, par quelques effets singuliers & même par un coloris ra-

(a) M. de la Motte; Discours prononcé à l'Académie Française en 1714.

xxxviii DISCOURS

goûtant, sans avoir fait un Tableau. Pourquoi ? Les principes ne l'ont point éclairé sur la vérité des attitudes, sur la conduite des tons, sur l'intelligence des lumieres, sur le précieux des détails, & sur l'enchaînement du tout-ensemble.

N. 5.
Elle fixe les
incertitudes.

Qu'est-ce qui fixera les incertitudes du génie ? C'est la connoissance des principes. L'exécution n'affoiblit si souvent tant de pensées ingénieuses, héroïques, sublimes, que parce qu'elle est altérée par l'indécision où se trouve l'Auteur à l'égard des vrais préceptes. Un certain ton d'irrésolution, qui regne dans ses ouvrages, décele ses incertitudes. Il y a bien de l'apparence que mille heureuses idées, fruits du génie, existeroient encore & seroient un objet d'admiration, si elles n'avoient été immolées à la même indécision

qui les avoit produites. Victimes d'un caprice machinal, elles sont quelquefois remplacées par des équivalens, qui ne servent qu'à les faire regretter davantage. Jettons les yeux sur les productions du Génie dirigé par les principes, nous verrons sensiblement que l'idée presque aussitôt exécutée que mise au jour, conserve les impressions lumineuses de la verve qui l'a créée & l'éclat vierge de sa naissance.

Confondrions-nous ici la délicatesse scrupuleuse de l'Artiste avec l'incertitude où il est vis-à-vis des principes? Non. Quoique l'une & l'autre produisent quelquefois les mêmes variations, leur but, leur effet sont toujours différens. Le scrupule éclairé conduit à la perfection: c'est dans cette vûe qu'un habile homme change, réforme, améliore ses idées. Tel on a vu Car-

le-Marat employer quelquefois huit jours à retourner de cent manieres les plis de la manche d'une figure ; *Benedetto - Lutti* n'être jamais satisfait de ses premieres pensées, les changer, les bouleverser ; mais on les a vus l'un & l'autre finir par voiler leur peine & leurs fatigues sous un pinceau décidé, précis, facile & délicat. Les principes, qui dirigent les améliorations des habiles Auteurs dans toute sorte d'Arts & de Sciences, les conduisent toujours à recouvrer une pensée heureuse, à remplacer une belle découverte par une plus belle encore, qui les dédommage avantageusement du sacrifice des premieres : au lieu que l'indécision ne sert qu'à fatiguer les ouvrages & à leur enlever ce beau velouté, dont le génie les avoit ornés à l'instant de leur création.

PRÉLIMINAIRE. xlj

Supposons que l'on réunisse au génie le goût & le sentiment ; qu'il s'en faut encore que ce soient-là des guides assurés, qui conduisent à la perfection de l'Art, si l'on en ignore la théorie ! Le sentiment qui est la baze du goût & qui en emprunte la délicatesse, ce sixième sens qui est en nous sans que nous voyions ses organes, cette portion de nous-mêmes qui sans consulter la règle & le compas jage sur l'impression qu'elle ressent (a), le sentiment n'est juste & vif qu'à raison de ce qu'il est éclairé. Est-il dénué de principes ? il ne produit souvent que des sensations éblouissantes, mais chimériques.

Combien de vicissitudes n'essuient pas le goût & le sentiment ! L'âge, les circonstan-

N. 6.

Elle règle
le sentiment
& le goût.

(a) *Reflexions Critiq. de L. du Bos sur la Peinture, Part. II. Sect. XXII. pag. 326.*

ces, les lumieres, les préjugés, tout multiplie leurs variations. Dans l'adolescence les organes ne sont formés qu'imparfaitement. Susceptible de diverses impressions l'esprit ne sçauroit prononcer alors avec autant de justesse qu'il fait dans l'âge mûr, où le développement de toutes les facultés de l'ame est aidé, soutenu des conseils de la théorie. Par une raison contraire les impressions que reçoit le septuagenaire, sont ordinairement moins fortes & moins exactes que celles qui l'affectoient à son sixième lustre. La connoissance des vrais principes réuniroit tous les âges dans la même façon de penser, si l'on en étoit également instruit, susceptible & affecté dans les diverses époques de la vie.

Le sentiment & le goût éprouvent encore je ne sçais combien

PRÉLIMINAIRE. xliij

de variations par les lumieres que l'on puise dans différentes Ecoles, par les diverses manieres que l'on y contracte, & par les préjugés qu'on y épouse. Les Peintres Venitiens & les Flamands redoutent la froideur, que leur inspirent l'exactitude, la pureté, la correction des Romains; *Raphaël* les glace. Les Peintres Romains ne recommandent rien tant que d'être en garde contre les faillies du pinceau Venitien, & contre les prestiges du coloris Flamand; *Tintoret* & *Jordans* leur paroissent aussi dangereux que *Carybde* & *Scylla*. Un Curieux qui n'est sensible qu'au mérite des Peintures Hollandaises, bâille devant les chefs-d'œuvres du *Mutien* & de *Jules Romain*: les figures de *Lantin* & d'*Apollon* ne seroient peut-être à ses yeux que des ouvrages médiocres, parce que son

goût & son sentiment n'en feroient que médiocrement affectés.

Dans combien d'erreurs ces préjugés & ces variations n'entraînent-elles pas ! Fausses préventions, jugement partial, obstination illusoire ! Le vrai Connoisseur, guidé par des préceptes lumineux, n'est pas la victime de ces écarts. Le flambeau des vrais principes règle son discernement, en éclairant son sentiment & son goût. C'est l'assemblage des maximes pittoresques qui lui fait apprécier les vrais rapports des différens mérites, & qui lui interdit ces injustes paralleles entre les divers genres de talens. Il le détermine à priser la correction & l'élégance du Dessin sans mésestimer les charmes & la magie du coloris ; à respecter le pinceau délicat & la précieuse exécution

des uns, sans refuser de justes éloges à la sçavante hardiesse & au *beau-faire* des autres; à n'être point insensible aux graces Romaines, & à estimer l'esprit & l'enthousiasme Français; à compenser par une équité judicieuse & éclairée ce qu'il y a de moins parfait dans un ouvrage avec ce qu'il y a d'excellent; enfin à reconnoître la vérité de cette maxime: Quoique les différentes Ecoles aient pris des routes diverses, elles ont toutes bien approché de la perfection de leur genre; & encore que leurs manieres ne se ressemblient pas, elles sont néanmoins si bonnes, qu'on seroit fâché que chaque Maître n'eût pas suivi la sienne (a).

La connoissance des principes fait discerner à l'Eleve parmi

N. 7.

Elle forme
les Connois-
seurs.

(a) *Refl. Crit. de M. L. du Bos. II, Part. Sect. XIII. pag. 179.*

les bons ouvrages, ceux qui sont les plus relatifs à son génie & qu'il doit imiter, d'avec ceux qu'il ne doit point choisir pour l'objet de ses études. Elle lui communique les lumières nécessaires pour sentir & pour évaluer les beautés & les défauts d'un Tableau, d'un morceau de Sculpture, & du Modèle même qu'il dessine. A ces égards il doit apprendre à être connoisseur, & c'est la théorie qui forme les vrais Connoisseurs.

Pourquoi se trompe-t-on tous les jours sur l'idée qu'une confiance aveugle donne d'un ouvrage de l'Art? Venir, voir & blâmer, c'est l'opération d'un instant. D'un clin-d'œil on lorgne, on juge, on déprise une production sçavante, qui coûta des années entières à son auteur. Est-on tenté d'approuver le chef-d'œuvre? On ne prononce pas si

vîte. Est-ce qu'on est plus long-tems à se rendre compte de ses plaisirs que de ses dégoûts? Non. Mais à la satisfaction de sentir les beautés d'un ouvrage l'on voudroit ajouter le mérite d'approfondir la raison qui les a produites. L'homme équitable, lent à censurer, prend le tems de les confronter aux principes, la Nature lui suggere cette précaution, & son procédé est une nouvelle preuve de leur nécessité.

Pourquoi ceux qui regardent des Tableaux ne les voient-ils souvent qu'à demi? C'est que pour les bien voir, il ne faut pas seulement les regarder des yeux du corps, & que l'esprit ne conçoit les choses que selon la proportion qu'il a avec elles. Cette proportion est toujours relative à l'étendue des connoissances & de la capacité d'un chacun. Il n'est que trop ordi-

naire de ne juger d'une production de l'Art que relativement à la partie que l'on connoît , ou que l'on aime. Le Littérateur y cherche l'érudition , l'Histoire , le Costume ; les partisans de l'Antique la simplicité , l'élégance , la correction ; ceux qui ne sont sensibles qu'aux graces du pinceau ou aux effets du clair-obscur , tiendroient quitte de l'exactitude & du précieux des formes de la figure. Le Géomètre s'attachera scrupuleusement aux mesures , aux proportions de chaque corps , & ne comptera pour rien la souplesse , l'enchaînement d'un beau tout-ensemble. Tel ne sera séduit que par la force des expressions & par la noblesse des caracteres ; tel autre par la magie du coloris ou par l'heureux dénouement de l'ordonnance pittoresque. Vues trop bornées !

L'Artiste

L'Artiste jaloux de sa gloire doit se mettre en garde contre des impressions , qui peuvent être contredites d'un quart-d'heure à l'autre par la voix des principes. Qu'il imite la prudence de ces sages Arbitres , qui appuient leurs décisions sur la baze des Loix. Il est un Code pour la Jurisprudence ; il en est un pour les Arts ; c'est en approfondissant celui-ci , qu'on porte des jugemens invariables, & que tout Connoisseur apprend à regler les siens.

L'habitude même de voir de beaux ouvrages n'éclaire pas aussi sûrement que le fait la connoissance des principes. Ceux qui jugent d'un ouvrage par les regles , dit Pascal (*a*), sont à l'égard des autres , comme ceux qui ont une montre à l'égard de ceux qui n'en ont point , quand

(*a*) *Pensées diverses. N. XXXI. p. 325.*

DISCOURS

il s'agit de sçavoir l'heure qu'il est.

Qu'est-ce qui rend respectables à tous égards les jugemens que porte une Académie sur les objets qui la concernent ? C'est que composée de Membres éclairés du flambeau des principes, elle prononce en conséquence. L'Académie Française apprécie au juste une pièce d'Eloquence ; l'Académie de Peinture & de Sculpture juge souverainement d'un Tableau & d'un Bas-relief. Un Particulier même est un arbitre irrécusable dans les Arts, s'il a une parfaite connoissance de leurs principes. *Mansard*, *Perrault*, *de Brosse* pouvoient décider de l'élégance d'un Edifice ; *Despreaux*, *Racine*, *Crebillon* d'un Poëme ; *Lulli*, *la Lande*, *Campra* d'un morceau de Musique ; *Girardon*, *Coustou*, *le Gros* d'un ouvrage

PRÉLIMINAIRE. 1j

de sculpture; *Poussin*, *le Brun*,
Coypel d'une machine pittoresque.

L'excellence des Arts, qui ont pour objet le beau-visuel & l'imitation de la Nature, consiste à toucher & à plaire, à remuer le cœur & à faire naître les sentimens convenables, que tout Artiste se propose d'exciter. A cet égard un Tableau ne diffère en rien d'un Poëme : *Ut Pictura Poesis*. Quelle erreur ne seroit-ce pas de croire que les principes ne servent de rien pour parvenir à ce but ? Eh ! quand sont-ils plus nécessaires que dans des opérations où souvent un génie fougueux, entraîné par son enthousiasme, marche à travers mille précipices, & se trouve exposé à donner tête baissée dans mille écarts ? Que l'on s'abandonne à cet heureux délire dans le feu de la Composition ;

à la bonne heure : mais s'agit-il de l'épurer , de donner à tous les objets leur véritable nuance , de leur faire produire des effets choisis dans l'ordre de la nature , de tout apprécier à sa juste valeur ? Les principes seuls empêcheront de prendre le change ; l'on ne regardera point comme grand ce qui n'est que gigantesque ; comme délicat & svelte ce qui est maigre & mesquin ; comme expressif ce qui est grimacé ; comme pathétique ce qui n'est qu'éblouissant ou fade ; comme sublime ce qui est vrai Phebus ; & comme enthousiasme ce qui n'est qu'extravagant. Alors travaillant avec connoissance de cause , judicieux dans les idées , conséquent dans les opérations , intéressant & enchanteur par la pureté du Dessein , par la vérité du coloris , par la justesse des effets , par la noblesse des carac-

PRÉLIMINAIRE. liij

teres , par l'élégance de la composition & le beau contraste des groupes , on trouvera le secret de plaire , d'attacher & d'imprimer avec succès dans l'ame du Spectateur tous les sentimens , tous les charmes que l'on voudra y faire naître. L'on aura atteint l'excellence de l'Art.

En vain opposeroit-on à ces maximes : que les regles donnent des entraves au génie ; qu'on n'a pas le tems de puiser dans des livres les principes des Talens ; que les leçons des Maîtres tiennent lieu de lecture ; & que la Pratique dévoile tous les préceptes de l'Art.

A ces objections trop foibles pour se soutenir contre les effets de l'expérience , nous répondons que les principes ne captivent le Génie , que comme un guide captive le voyageur qui le suit. Ne sert-il pas plutôt à lui fa-

ciliter la route & les moyens de franchir les obstacles qui peuvent se rencontrer sur ses pas?

N. 8.

Elle donne
la facilité.

L'expérience nous apprend que celui qui est éclairé par les principes, opère avec bien plus de facilité & de justesse que ceux qui ont négligé de s'en instruire. Cette facilité consiste à ne faire précisément que l'ouvrage qu'il faut, à mettre chaque chose dans sa place avec promptitude & avec précision (a). C'est la connoissance des regles qui donne cette liberté, cette exactitude aux esprits les plus tardifs, & qui l'augmente, la dirige dans ceux qui l'ont déjà reçue.

Regardons-nous cette facilité comme une disposition du génie, qui lève promptement les obstacles? On ne l'acquiert encore que par la science des pré-

(a) *De Piles, Remarq. sur le Poëme de du Fresnoy, 435. pag. 227. & suiv.*

PRÉLIMINAIRE. lv

ceptes. Elle fait agir avec une tranquillité qui assure la bonté de l'ouvrage. Elle règle la marche du Cultivateur des Arts dans ce qu'il doit représenter ; elle ménage l'œconomie , les partis qu'il doit suivre ; & lui montre de quelle sorte il doit procéder. Quoiqu'il soit , par exemple , extrêmement difficile d'atteindre au moëleux du pinceau de *Correge*, ou à la fierté du ciseau de *Puget*, les principes de la belle manœuvre & du *beau-faire* nous mettront sur la voie d'approcher du stile de ces grands Maîtres , en nous indiquant la route lumineuse qu'ils ont constamment suivie ; peut-être même nous y feront-ils marcher à pas de géant.

Il est vrai que l'imitation de la Nature, l'étude des productions célèbres, surtout celle de l'Antique & l'exercice des Ta-

N. 2.

Elle ne doit point distraire de la pratique de l'Art.

lens , doit faire la principale occupation de l'Eleve ; c'est-là son devoir capital : mais il doit comprendre en même-tems , que la variété des occupations fructueuses contribue beaucoup à enrichir le génie & à faciliter ses opérations. Quelque esclave qu'il soit de son état , il trouvera toujours le tems de s'instruire par la lecture. Le plus laborieux est-il plus occupé que tant de Cultivateurs des Sciences , qui après avoir travaillé une grande partie de la journée prennent le tems de méditer les maximes de la profession qu'ils exercent ? L'Artiste ne lit-il pas avec plaisir le trait d'Histoire qui doit former la composition de son Tableau ? Il parcourra sans doute avec le même empressement un volume qui traite des moyens de lui en faciliter l'exécution. Employer quelques instans à

PRÉLIMINAIRE. Iviij

s'instruire de ces moyens, n'est-ce pas mettre à gros intérêt un loisir, qu'on ne doit consacrer qu'à la perfection du Talent?

Nous sentons tout le prix des leçons & des exemples que les Ecoliers reçoivent de leurs Maîtres; c'est-là le premier livre qu'ils doivent étudier; les ouvrages qu'ils leur voient produire & les préceptes qu'ils leur entendent publier doivent être leur bouffole. Mais quelle sagacité ne faut-il pas avoir pour saisir les principes de ce que l'on voit faire & pour deviner les procédés d'une magie, dont on ne connoît pas les secrets? Quelle mémoire pour retenir des maximes qui ne sont qu'annoncées; qui se multiplient tous les jours, qui sont d'espèces différentes & qui ne font souvent qu'une bien légère impression? La présence d'esprit ne dépend pas toujours

de la bonne intention du disciple, & sa reminiscence le trahit souvent malgré lui. Combien de fois la timidité, ou la discrétion l'empêchent-elles d'avouer ingénument, qu'il n'a entendu le précepte qu'à demi & qu'il ne l'a compris qu'imparfaitement ? Quel avantage au contraire ne retire-t-il pas d'une lecture, qui le dispose à entendre les principes, pour ainsi dire, à demi mot, à les concevoir nettement, & qui le met à portée d'en combiner les résultats ? La théorie ainsi éclairée par les réflexions & soutenue par des leçons de vive voix, les imprime profondément dans le souvenir & les y grave d'une manière ineffaçable.

Enfin quoiqu'il soit vrai, que quelque théorie qu'on ait de la Peinture &c. on est incapable de rien exécuter de parfait sans le

PRÉLIMINAIRE. lix

secours de la pratique , il n'est pas moins constant , que quelque pratique que l'on ait , on n'exécutera rien de parfait sans la théorie. Du parallele de ces deux maximes , il s'ensuit que la connoissance des principes est du moins aussi nécessaire que l'exercice de la pratique.

Mais ce qui acheve de décider sans réplique , combien il est indispensable de se familiariser de bonne heure avec les principes de l'Art , c'est que l'Eleve à peine initié dans les mysteres de son Talent , a besoin d'être guidé dès les premiers pas qu'il fait dans sa pénible carrière : le flambeau de la pratique ne l'éclairera que bien tard ; ses progrès dépendent de ses premieres démarches , & ces démarches doivent être dirigées par une lumiere invariable , qui le conduise à son

1^x DISC. PRÉLIMINAIRE.

but. Cette lumiere ne se trouve que dans la connoissance des principes ; soit qu'on l'ait acquise par ses propres réflexions, soit que l'étude des productions des habiles Maîtres l'ait heureusement inspirée.



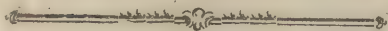
TRAITÉ



T R A I T É

D E

P E I N T U R E.



P R E M I E R E P A R T I E.

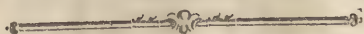
D E S S E I N.

Q U A L I T É S D U D E S S E I N.

LA correction, le caractère, le goût, le choix & la vérité, soit dans les formes, soit dans les proportions, soit dans les effets particuliers sont les qualités essentielles du Dessin. C'est par leur réunion qu'on lui donne toute l'excellence dont il est susceptible.

Tom. I.

A



ARTICLE I.

CORRECTION.

LA correction du Dessein consiste dans l'observation exacte des justes proportions du corps , conformément à l'indication qu'en donnent les Ouvrages des grands Maîtres , les chefs-d'œuvres de l'Antique & le beau choix de la Nature. Donner à une figure plus ou moins de noblesse , de *svelteſſe* , de grandeur , suivant l'âge , l'état , le sexe & le caractère du personnage ; en travailler toutes les parties ; en ressentir ou en passer légèrement les contours & les muscles , relativement au genre de son action ; réformer sur les beautés de l'Antique les insipidités du Modele rarement parfait , & ajouter à ces beautés les vérités de la Nature ; voilà ce qui constitue un dessein correct.

N^o. 10.

Six principaux caractères de contours.

Les divers caractères de contours & de formes , suivant les différents sujets qui se rencontrent dans la Na-

DE PEINTURE. ;

ture sont variés à l'infini. On les réduit néanmoins ordinairement à six especes différentes.

Les gens vulgaires & champêtres doivent avoir des contours grossiers, noueux, ressentis, très-ondoyans. Les muscles principaux y domineront considérablement les autres, & les attachemens des membres en seront peu délicats. Tel est le caractère des Payfans, des Forgerons, des Soldats, des Victimaires, &c.

On traitera dans un autre style les contours des personnages sérieux & respectables ; des anciens Philosophes, des Apôtres, des Législateurs, des grands Prêtres, &c. Leurs contours seront grands, décidés ; ils s'enchaîneront doucement les uns avec les autres, & produiront des formes nobles, austères, majestueuses.

Que les Héros ; *Alexandre, Cesar, Ajax, Achille*, soient retracés sous des contours forts, résolus, prononcés ! que leurs principaux muscles commandent aux autres ; mais que les attachemens de leurs membres soient précis, fins & délicats !

La quatrième sorte de contours est destinée à représenter les Divinités

4 T R A I T É

du Paganisme ; ils doivent être cou-
lans , amenés de loin , solides. Que
toutes les petites parties ; veines , ar-
teres , tendons y soient voilées ! Il ne
faut présenter que les formes impo-
santes qui désignent la noblesse , la
majesté ; on doit supprimer tous les
détails , relatifs aux infirmités de la
vie mortelle, Tels on retracera *Ju-*
piter , *Appollon* , *Mars* , *Saturne* , &c.

Le caractère vigoureux & terrible ,
si convenable à *Hercule* , à *Milon* , à
Encelade , à *Polipheme* , &c. doit être
exprimé par des contours judicieuse-
ment ressentis , prononcés sans du-
reté & par des formes exagérées avec
modération. Les cadencemens outrés
rendroient le caractère plus ignoble ,
sans le rendre plus expressif.

Enfin le genre agréable exige des
contours doux & légers , des formes
agréables & simples , des cadence-
mens moëlleux & souples , des dé-
tails larges & précieux. C'est dans
ce caractère que doivent être dessi-
nées les *Venus* , les *Psiché* , les *Am-*
phitrite , les *Helene* , &c.

N^o. II.

La connois-
sance des
Proportions
du corps hu-

Mais on ne sçaitoit pratiquer avec
succès ces observations préliminaires ,
si l'on n'acquiert une connoissance

solide des proportions du corps humain. Malgré les variétés que la Nature a mises dans la grandeur des hommes , & que les Anciens ont introduites dans leurs chefs-d'œuvres , il est une proportion générale , à laquelle elles peuvent toutes , à peu de chose près , se rapporter. Il convient que le Dessinateur en aye une notion décidée ; elle n'est pas difficile à prendre. Il suffit d'employer de tems à autre quelques jours , pour mesurer sur les plus belles Antiques & sur le Naturel même , si ce qu'on a écrit au sujet des proportions du corps humain est exact & vrai. Par cette opération on se les gravera assez profondément dans la mémoire , pour ne les oublier jamais.

main & de l'Anatomie relative au dessein est indispensable pour la correction.

Nous mettons au même degré d'importance , l'étude de l'Anatomie , envisagée relativement à l'Art de Peindre. Sans les connoissances de la disposition & de la forme des os , de l'origine , de l'insertion & de l'office des muscles , on ne sçauroit observer la justesse des proportions , ni donner à chaque objet animé le caractère qui lui convient , selon ses divers mouvemens & sa constitution

particuliere. Elle n'est pas la même dans tous les sujets , & l'on ne peut en exprimer la différence que par le juste développement des ressorts secrets & variés , dont la Nature est composée.

Envain des Artistes , aussi présomptueux que jeunes , s'imaginent qu'il est inutile d'aprofondir les détails , qui sont en quelque sorte voilés par les superficies extérieures , & qu'il suffit de copier le Modele tel qu'on le voit. Leur prévention fait ordinairement l'apologie des défauts de leurs ouvrages , sous le ridicule prétexte qu'ils les ont copiés d'après le Naturel. Ils se trompent lourdement. On voit souvent dans la Nature ce qui n'y est pas , ce qui ne doit point y être , & l'on manque d'y appercevoir ce qui s'y trouve réellement & ce qu'on doit représenter.

Sans une profonde étude des proportions & des détails anatomiques , les Grecs & les Romains n'auroient pas enfanté les chefs-d'œuvres , qui ont mérité l'approbation de tous les siècles ; *Michel-Ange* , *Raphaël* , *Carache* , & tant d'autres célèbres Artistes n'auroient point enrichi leurs produc-

tions de l'élégance, de la force & de mille sçavantes beautés qui y brillent. Que le jeune Dessinateur imite ces Grands Maîtres dans leurs recherches, s'il a la louable ambition d'aspirer à leurs succès & à leur gloire ! Revenons à notre objet principal.

La correction est par rapport au Dessin ce que la justesse des pensées & la pureté du langage sont par rapport à l'Eloquence. Celle-ci parle à l'esprit & au cœur par l'organe des oreilles ; la Peinture parvient jusqu'à l'ame par l'organe des yeux. Sans ces nobles prérogatives, l'une & l'autre ne parlent qu'aux sens. Elles sont réduites à des privilèges peu flatteurs pour les beaux Arts. Que les talens mécaniques s'en glorifient ! A la bonne heure ! Nous ne devons pas leur envier cet avantage.

C'est par l'étude que l'on acquiert la science de la correction. Indiquons-en les moyens.

Tout ce qui se démontre peut être aisément compris. Supposons qu'un Dessinateur soit instruit des belles proportions & des principes anatomiques du corps humain, la pureté

N°. 12.

Moyens particuliers pour se former à la correction du Dessin.

des formes est la seule connoissance qui lui reste à acquérir.

Mais comment s'habituerait-il à rendre cette pureté de formes ? Le voici. C'est d'abord en s'accoutumant à une espece d'exactitude géométrique, qui évalue les justes rapports des parties entr'elles, & les plus précieuses finesses des contours du Naturel. C'est en portant ensuite un œil de comparaison sur le modele qu'il imite & sur le dessein qu'il fait d'après. Enfin, c'est en décidant avec impartialité la ressemblance des traits de la copie avec ceux de l'original.

N. 13.

S'accoutumer à une es-
pece d'exac-
titude géomé-
trique.

Il est dangereux, quand on dessine d'après Nature, de ne pas porter à l'ouvrage la plus grande application & le sang-froid le plus réfléchi. Quelles suites disgracieuses ne résultent-elles pas de cette hardiesse libertine, qui, sous prétexte de saisir l'esprit de la chose, n'en effleure tout-au-plus que la superficie, encore l'effleure-t-elle bien imparfaitement.

On porte un coup d'œil vague sur l'attitude, sur l'ensemble d'une figure ; on l'embrasse d'une maniere légère ; on la grave superficiellement dans la mémoire & sur la foi d'une reminif-

cence trop souvent infidele, on croque sur le papier, d'un crayon indécis, les formes que l'on n'a pas nettement conçues. On ne fait point attention que ce n'est qu'à force de s'imprimer profondément dans l'esprit l'image du Modele, que le crayon pourra le rendre sur le papier; que c'est cette image que l'on dessine; & que c'est ici un résultat d'application & de mémoire, puisqu'on ne regarde pas la Nature quand on en forme un trait sur le papier. Des contours jettés çà & là sans ordre, sans liaison placent les membres à peu près dans leur position. La main les arrange, l'œil les juge; à peine consulte-t-il la Nature; la réflexion n'y entre presque pour rien. La figure est-elle esquissée? il faudroit naturellement en fixer les contours; mais l'Etudiant, peu accoutumé à l'exactitude que cette opération exige commence par répandre des masses d'ombre & de lumière sur cet ensemble incorrect. Epions-le: il va jeter un coup d'œil sur le Modele. Qu'il en ait saisi ou non les effets, il étend son crayon sous une estompe molleuse. Les clairs, les demi-teintes

brillent déjà sur le papier ; la figure est à demi-finie : on la regarde avec complaisance : on veut bien faire à la Nature la grace d'en comparer les traits avec ceux du dessein. Mais qu'en arrive-t-il ? le grand feu se ralentit ; on ouvre les yeux ; la réflexion commence à prendre ses droits , & l'on se trouve bien loin de compte. Une mie de pain , semée sur tout l'ouvrage , roulée avec une espece de dépit , l'efface presque entièrement. On esquisse , on opere sur nouveaux frais ; on refait la figure. Alors , d'un crayon raisonné , on rapproche les parties trop éloignées ; on nourrit celles qui sont trop maigres ; on allonge celles qui sont trop courtes ; l'on raccourcit celles qui paroissent trop longues : les grands défauts sont réformés. Déjà la tête bien plantée sur les épaules prend un bon tour , reçoit un joli caractère ; elle est coiffée de goût. Le torse de la figure est dans une bonne proportion ; les extrémités sont finement dessinées. Bientôt tous les détails ont trouvé leur place & sont élégamment rendus. Instruit à ses dépens par un succès défavorable , l'Eleve se

départ d'une vivacité mal entendue, dont il a été la dupe. Il prend le sage parti de se rendre esclave des vérités de la Nature ; il en étudie la souplesse , sans en perdre de vue la solidité ; il en saisit l'élégance , sans en altérer la précision ; il en rend les effets , sans diminuer le repos qu'elle offre à la vue ; enfin il en imite l'esprit , sans s'écarter de la justesse des formes & des proportions , qui fait tout à la fois le mérite du Modele & de la copie qu'on en fait.

Quoique ce ne soit , qu'en s'asservissant aux finesses du Naturel que l'on parvient à la correction du dessein , les réflexions nécessaires pour opérer avec précision ne doivent pas jetter le jeune Dessinateur dans ce goût froid & languissant , qui ne dit rien à l'esprit. L'exactitude géométrique , que nous lui recommandons , la justesse & la vérité qu'il lui convient d'avoir toujours en vue , doivent éclairer son génie , sans le mettre aux fers. C'est pour le guider & non pour le contraindre qu'elles se chargent de le conduire ; ce n'est que pour le détourner des écarts

qu'il pourroit faire , qu'elles dirigent
 ses pas. Il ne doit rien perdre de
 son feu & de sa vivacité , quoi qu'il
 suive les inspirations du jugement &
 de l'exactitude. Qu'il renonce à ses
 préjugés , s'il en a qui soient con-
 traires à cette maxime ! il verra que
 l'esprit & le beau feu de la Nature
 sont si inséparables de la justesse &
 de la vérité , que c'est par la préci-
 sion avec laquelle les grands Artistes
 ont imité leurs modeles , qu'ils en
 ont fait passer l'ame & la vie sur
 le papier ou sur l'argile.

N. 14.

Réunir le
 feu du Génie
 à la précision
 des contours
 & bien lire la
 Nature ; ce
 qu'on entend
 par-là.

Quels desseins renferment plus d'es-
 prit & en même tems plus de correc-
 tion que ceux de *Raphael* , du *Do-
 miniquin* , & du *Guide* ? Quels Mo-
 deles en terre , plus spirituels que
 ceux de l'*Alegarde* , de *Le Gros* , &
 du *Puget* ? Quels Auteurs ont mis
 plus de précision & plus de sentiment
 dans les productions de leur gé-
 nie ? N'en cherchons pas d'autre rai-
 son ; c'est qu'ils ont copié la Nature
 avec la plus exacte justesse. L'habi-
 tude qu'ils avoient contractée de l'é-
 tudier toujours avec cette judicieuse
 régularité , qui évalue sans servitude
 les plus précieuses finesses , les a

conduits à la bien imiter , en leur montrant à la bien lire.

Il y a peu de différence entre lire la Nature & lire un bon livre; mais il y en a beaucoup entre lire l'un & l'autre & les bien lire. Tout le monde lit *La Bruyere* , *Boileau* , *Racine* , *Rollin*. Une infinité de personnes parcourent successivement , avec une attention médiocre , ce qui est contenu dans ces Auteurs , depuis le titre du livre jusqu'à la fin. C'est ce qu'on appelle communément *lire*. Mais combien peu de lecteurs sentent les diverses nuances de beauté , renfermées dans un ouvrage ? Combien peu distinguent les traits sublimes , des apostrophes ingénieuses ; la saine critique , de la mordante satire ; les moralités respectables , des simples maximes de société ; les exemples instructifs , des événemens purement curieux ? Sentir , mettre à profit toutes ces variétés , voilà ce qu'on appelle *bien lire*.

Il en est de même de la Nature. Combien de jeunes Artistes la voient , la copient , sans discerner ce qu'elle a d'admirable d'avec ce qu'elle a de trivial. Combien sont assez peu éclair-

rés pour confondre ce qu'un Modele a d'élégant , avec ce qu'il offre de gigantesque ; le beau simple avec le mesquin ; le caractere vrai , avec des cahotemens outrés. Ils lisent la Nature ; mais pour la bien lire , il faut connoître à fond l'*Alphabet* de l'Antique ; c'est-à-dire , avoir médité profondément sur le rapport des belles formes de celui-ci , avec celles du Naturel que l'on copie ; en saisir la noblesse & la pureté , quand le Modele nous les présente ; en réformer les défauts lorsqu'on a assez de lumieres pour les appercevoir , & assez de talent pour y suppléer.

La Nature , comme nature , est toujours belle , nous en convenons. Un bras maigre est un beau bras , s'il doit être représenté tel ; des parties noueuses sont belles , comme étant celles d'un Payfan ou d'un Faune. Mais la Nature , envisagée comme le modele du vrai beau , ne doit être ni noueuse , ni maigre. Elle est rarement parfaite dans les personnes qui vendent à prix d'argent l'image de leurs traits. Ce n'est que par un jugement exquis & une profonde connoissance des proportions , des

formes & des finesses de la belle Nature, qu'on peut faire le choix de ce qu'un Modele a d'élégant, de correct, de précieux, & rejeter les défauts qui le déparent. C'est là véritablement le secret de bien lire la Nature.

Nº. 15.

Par l'habitude de mesurer des plans, le Géometre s'est mis à portée d'évaluer, sans le secours d'aucun instrument, les diverses dimensions d'un terrain; tel un Dessinateur, qui s'est habitué à copier avec justesse & avec réflexion des figures correctes, évalue les justes dimensions du Modele par le simple secours de l'œil. Pour les faire passer avec précision sur le papier, qu'il rapporte toutes ses dimensions à celle de la tête, qui est la premiere mesure de toutes les divisions du corps: qu'il compare successivement l'objet qu'il imite avec la copie qu'il en fait & les parties de sa copie entr'elles avec l'ensemble général.

Comparer toutes les parties du Dessin avec celles du Modele.

C'est dans l'œil de l'Artiste que doit être le compas & l'aplomb. C'est son œil qui doit juger les distances & les grosseurs, apprécier les rapports des grandes parties & de celles qui sont délicates, assurer les lignes pa-

rales & les horizontales, qui fixent les points, où tous les détails doivent répondre. A-t-il arrêté l'ensemble de sa figure par des contours exacts? Qu'il porte son attention aux renflemens, aux meplats des muscles, aux sentimens, à la flexibilité des chairs, à la légèreté, à la délicatesse des attachemens, à la juste dégradation des lumieres, à la richesse, à la beauté des détails les plus précieux!

Mais en portant l'œil de comparaison sur le Modele, le Dessinateur doit sans cesse rappeler à son idée les premieres formes, que la vivacité de l'action lui avoit offertes, & les substituer à celles que produisent l'affaïssement & la fatigue. Lorsqu'on dit qu'il faut copier le Modele tel qu'on le voit, même avec ses défauts, & les corriger ensuite sur le Tableau par la réflexion, on ne parle que des irrégularités, qui accompagnent assez ordinairement la Nature, & non de celles que la lâcheté, la paresse prêtent au Modele, fatigué par la violence ou par la continuité de la *pose*.

N°. 16.

Décider avec impartialité les rapports de la copie avec l'original.

Le préjugé est un voile qui nous cache la vérité, ou qui nous la déguise. Semblable à ce verre de cou-

leur , qui nous montre tous les objets que nous regardons à travers , comme s'ils étoient du même ton dont il est coloré lui-même , la prévention nous masque souvent les plus belles nuances de la Nature ; elle nous empêche de juger sainement , si les traits d'une copie sont conformes à ceux de l'original.

D'ailleurs les sens sont sujets à se tromper ; soit que par un défaut dans l'organe , l'opération optique qui peint les objets dans la rétine soit imparfaite ; soit qu'on manque de lumieres pour bien voir avec les yeux du talent ; soit enfin qu'on n'ait pas assez de justesse pour apprécier toutes les beautés du Modèle, la correction en souffre & l'on n'imite qu'à-peu-près.

Ce n'est qu'en se dénuant de toute prévention & en portant un œil impartial sur l'objet de ses études , que le Dessinateur peut en découvrir les finesses , les sentir , les imiter. Se flatter de les appercevoir du premier coup , c'est prétendre deviner une énigme , sans prendre le tems d'y rêver. On est trop heureux quand de profondes réflexions les dévoilent.

Les ouvrages qui paroissent les

plus simples, parce que c'est avec un art infini que l'art y est caché, sont souvent les plus difficiles à copier : telles sont les productions de *Raphael*, du *Dominiquin*, & de l'Antique.

On n'arrive pas sans des attentions singulieres à l'imitation de leurs rares beautés. On y parvient néanmoins par le secours d'une étude obstinée. Cette pratique, d'autant plus utile, qu'elle est plus pénible, forme l'œil à cette justesse scrupuleuse, qui perfectionne les rapports & qui ne manque jamais de les bien voir, de les juger saine-ment, de les saisir avec précision, & de les rendre avec finesse.

Quelque difficile que soit l'entreprise, l'Eleve bien intentionné, trouvera les moyens de réussir. Les obstacles les plus considérables ne l'effrayeront point, si, suivant les conseils de l'Horace François, il sçait se dire à lui-même : Obstignons-nous à les combattre, à les surmonter :

..... & sans perdre courage
Vingt fois d'un crayon sûr retouchons notre ouvrage,
Polissons-le sans cesse & le repolissons;
Ajoutons quelquefois & cent fois effaçons. (a)

(a) Despreaux. *Art Poët.* ch. 1. vers 173.

Que plusieurs contours viennent à l'appui l'un de l'autre , pour rencontrer le vrai que le Dessinateur cherche. L'a-t-il trouvé ? Qu'il le prononce & qu'il s'y fixe ! Il est aussi dangereux d'effacer sans cesse , que de ne réformer jamais. Son œil est-il satisfait ? la justesse à laquelle il s'est formé par l'étude des beautés correctes & l'impartialité avec laquelle il juge sa copie , le persuadent-elles que les rapports de son crayon sont conformes à son Modèle ? Qu'il jouisse du plaisir de l'avoir conduite à sa perfection ! Il doit se consoler des peines & des difficultés , que son attention scrupuleuse lui a causées , par la gloire qui lui revient d'en avoir triomphé.

Si malgré les moyens que nous proposons , le Dessinateur ne parvenoit point encore à cette belle correction , qui fait l'objet de ses recherches , voici l'avis qui nous reste à lui donner : consultez des Maîtres corrects ; étudiez des ouvrages corrects ; copiez des chefs - d'œuvres corrects , c'est le seul & l'infailible moyen de devenir correct vous-même.

ARTICLE II.

CARACTERE DE DESSEIN.

N°. 17. *En quoi consiste le caractère de Dessin ?*

LE caractère de Dessin consiste dans le judicieux ressentiment des contours & des parties intérieures, relativement à la nature des objets. Il ajoute de nouvelles beautés à la correction. Il en ranime les graces & leur prête le sentiment. Que seroit le Dessin sans le caractère ? Un concours insipide de traits, qui ne donneroient aucun esprit aux corps, que l'Art représente animés. Les Connoisseurs n'en seroient pas plus affectés qu'un habile Littérateur pourroit l'être de l'assemblage ennuyeux de termes corrects & de phrases régulières, dans un ouvrage écrit sans génie & sans justesse.

Mais de quelque genre que soit le caractère de Dessin, dont on assaisonne les figures, l'on ne doit jamais passer les bornes que la Nature prescrit. Les cadencemens qui vont jusqu'à l'exagération sont aussi vicieux, que les traits uniformes qui peignent

la froideur & l'insensibilité. Chaque caractère , ainsi que chaque expression , doit avoir sa juste nuance ; ce n'est point par des contorsions qu'on la rend. Il y a même quelquefois bien du sentiment à ne point trop ressentir les contours. Ceux d'un *Senèque*, d'un *Mitridate*, d'un *Germanicus* expirans ; ceux même d'un *Hercule* filant aux pieds d'*Omphale*, ne doivent avoir que des cadencemens très-doux. Est-il question d'un *Achille* emporté, d'un *Oreste* furieux, d'une *Médée* inhumaine ? Que le jeu des muscles produise des contours vivement ressentis ! Mais on ne doit hazarder les exagérations que dans un *Sisyphus* roulant son énorme rocher ; dans un *Anthée* qu'*Alcide* étouffe ; dans un *Prométhée*, dont le foie est dévoré par un Vautour, &c. Les violences de la Nature n'ont point de langage mesuré ; elles n'ont toutes qu'un cri.

Si les diverses expressions ont un caractère propre , on ne les rend aussi que par un stile distinctif. C'est une erreur de croire, que le beau caractère de Dessin consiste dans l'assemblage de traits jettés hardi-

ment & prononcés d'un stile dur & quarré. Abandonnons ce préjugé aux faux Connoisseurs , que l'extraordinaire éblouit. Insensibles aux finesse d'un contour coulant & gracieux , imprimé légèrement , mais élégamment tracé , ils adoptent avec enthousiasme ce qui frappe le plus leurs sens. *Midas* , peu touché de la délicatesse du jeu d'*Apollon* , prononça en faveur du *Satyre* qui faisoit retentir de ses durs accords les montagnes de la Phrygie.

N°. 18.

Qualités essentielles du caractère.

La souplesse & la légèreté des contours sont les qualités principales du caractère de Dessin , parce qu'elles entrent essentiellement dans les vérités de la Nature. En les opposant à la fierté & à la touche , on fait valoir à propos les unes par les autres. Si tout est souple la solidité disparaît. Tout est-il légèrement traité ? Le diaphane prend la place de la consistance. Trop de fierté détruit le moëlleux ; tout repos est interrompu si les touches sont trop multipliées. La fadeur & la dureté ; deux extrémités également vicieuses ! Que l'Eleve suive un juste milieu ! Qu'il ne se laisse point emporter ni à la fougue

de l'entouffiasme, qui fouvent conduit au gigantesque, ni au préjugé national qui dégénère en *maniere*, & qui nous ferme fouvent les yeux fur de véritables beautés, que l'on refuse de sentir, par la feule raifon qu'elles font étrangères. Le beau caractère de Delfein eft de tous les Pays & de routes les Ecoles. L'imitation du Naturel eft fon objet principal. Pourquoi ne regarderoit-t-on pas avec autant d'admiration le caractère de delfein dont *Vandeik, Jordans & Solimen* ont embelli leurs plus précieux ouvrages, que celui dont *Le Guide, Lanfranc & Carle-Marat* ont enrichi les leurs.



ARTICLE III.

GOUT DE DESSEIN.

N°. 19.

LE goût de Delfein eft ce tact éclairé que l'Artifte imprime fur fon ouvrage, relativement aux indications de la Nature. C'eft, pour ainfi dire, le langage de fon crayon, l'accent de fa main. Ce mérite qui paroît purement mécanique ne l'eft

Ce que c'eft
que le goût
de Delfein.

qu'en apparence ; l'esprit y a beaucoup de part , & quoiqu'il soit indépendant de l'exacte vérité , il n'est pas sans valeur. Je vois la tête d'un *Jupiter* ou d'un *Apollon* , qui n'a ni noblesse ni majesté ; mais elle est

N°. 20.

Il peut y avoir du goût dans un Dessein sans caractère.

faite avec verve , avec un ragoût infini. J'y apperçois l'ame ; elle me parle comme tête ; quoiqu'elle ne me tienne pas les propos convenables à une Divinité. Ce n'est pas une tête de beau caractère ; c'est une tête de goût. L'esprit , dont elle est assaisonnée , est si intéressant qu'il m'éblouit , qu'il ne me laisse pas le tems de m'appercevoir qu'elle manque de vérité & du sentiment qui lui conviendrait. Elle est belle dans son genre ; je l'admire ; elle m'enchanté ; mais je n'en prise que le goût délicieux.

N°. 21.

Ce que c'est qu'une figure de goût.

Il est un bon & un mauvais goût ; nous ne parlons point de ce dernier ; l'autre est digne d'éloges , puisqu'il n'est autre chose , ainsi que nous venons de le remarquer , que ce tact qui décèle l'esprit de l'Artiste dans sa façon d'opérer. C'est un organe du génie , dont on juge mieux par sentiment que par discussion ; disons tout

tout : c'est une lumière intérieure qui nous éclaire avec vivacité & avec délicatesse sur les beautés du Naturel.

Il est difficile de définir la marche du goût, d'en détailler les principes aux yeux de ceux que la Providence n'a point doués de ce bienfait. Cependant les signes distinctifs que nous appercevons dans les Dessins de ce genre, sortis de la main des grands Maîtres, nous suggerent, en quelque sorte, l'art de mettre du goût dans un dessin.

On remarque à cet égard sur leurs Ouvrages, des fiertés répandues à propos dans les contours & des brillans dans les lumières, qui font disparoître toute monotonie. A ces réveillons placés sur la tête des os & sur le reluisant des membres charnus, sont associées des fraîcheurs dans les demi-teintes, des vigueurs dans les ombres, d'autant plus ou moins sensibles, qu'elles sont plus ou moins voisines du jour qui les produit.

L'œil connoisseur découvre dans ces chefs-d'œuvres du goût le style quarré, méplat, flou, arrondi, que le Sculpteur habile imprime sur son

modele , ces travaux du poulce , promené sur toutes les parties du sens des muscles , ces touches lâchées avec art , qui forment de certains *laissés* , des indécisions , des négligences raisonnées dans les tournans de la figure.

Dans toutes les parties du Dessein , les objets se colorent les uns sur les autres , & les formes principales se détachent par des effets successivement variés. Enfin on y admire des traits répétés , des coups de crayon portés avec une sorte de grossiereté dans les parties saillantes , & dans celles qui fuyent des détails presque effacés , qui jettent dans l'ouvrage un assaisonnement merveilleux.

Ce qui met la perfection à une figure de goût , c'est l'ame & le sentiment que l'on donne à la tête. L'Art doit y réunir les principes de la correction & du caractère à ceux du goût. Que les traits en soient exacts ! Qu'une expression décidée prenne une nouvelle force par l'assortiment d'une coëffure singulière ! Que les cheveux en soient librement traités , & qu'enfin tous les ornemens , tous les ob-

jets qui l'environnent , relevent par une manœuvre libre , franche , heuree le moelleux des carnations !

Ainsi que la vertu , le mérite d'un ouvrage se trouve entre deux extrémités , également blamables. Les vertus outrées dégènerent en vices ; les maximes du goût trop exagérées conduisent à la *Maniere*. C'est ici une imperfection qu'il est aussi dangereux de ne pas connoître que de pratiquer. Elle fait souvent illusion. L'Artiste novice la prend pour le goût ; mais elle n'en est que le masque. Eh ! combien de demi-connoisseurs ne s'y trompent-ils pas ?

La *Maniere* est un assortiment incorrect de traits exagérés & de formes outrées.

Nº. 22.

Dangers de la *Maniere* prise en mauvaise part.

Cette définition dit assez que par *Maniere* nous n'entendons pas ici la façon d'opérer , le style qui distingue un Maître d'un autre Maître ; car dans ce sens chacun a *sa maniere* , & suivant le plus ou le moins d'intelligence & de connoissance qu'il a des principes & de la pratique de l'Art , cette maniere devient bonne ou mauvaise.

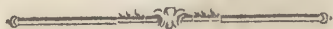
Avoir une *maniere* & avoir de la
B ij

maniere sont deux choses très-différentes. Quoique la Nature n'ait point de *maniere* , & qu'on appelle un ouvrage sans *maniere* celui qui ressemble parfaitement au vrai , on appelle une belle , une grande *maniere* le *Faire* de ceux qui l'imitent dans un style sçavant. Ainsi l'on dit que *Michel-Ange* , *Annibal Carache* ont desfiné de grande *maniere*. C'est un éloge que la *Maniere* prise dans ce sens : elle n'est qu'une élégante exagération de la vérité. Mais quel reproche ne fait-on pas à un Dessinateur , lorsqu'on dit de lui : qu'il met de la *maniere* dans tout ce qu'il fait : qu'il est *manieré* dans son trait , dans sa manœuvre , dans ses effets ? On fait entendre qu'il sort en tout du ton de la Nature ; que ses contours ne sont point justes , que son crayon n'est point manié du sens des muscles , que son clair obscur est altéré ; & que sans égard au mouvement , à la disposition , au caractère de sa figure , il l'a rendue d'après le Naturel avec aussi peu de vérité , que s'il l'avoit faite de génie.

Le moyen d'éviter un vice , que l'on a intérêt de fuir , est de pratiquer

quer le contraire de ce qui peut nous y faire tomber. Il est donc d'une extrême importance , que le Dessinateur étudie toujours le vrai avec l'intention décidée d'en dévoiler les plus précieuses finesses , & de les rendre avec le plus grand soin. Qu'il laisse aux Maîtres de l'Art ce style prompt & hardi , cet usage de faire passer sur le papier , en quatre coups élégans , tout l'esprit de la Nature ! Ils se sont familiarisés depuis long-tems avec elle ; ils la sçavent , pour ainsi dire , par cœur ; il leur suffit pour la bien rendre , de s'en rappeler par une note les principales vérités. L'Éleve a besoin d'une étude plus profonde ; il doit s'asservir aux moindres détails , sans jetter néanmoins du mesquin dans son ouvrage. Il saisira d'abord les indications capitales du Naturel , tant par rapport aux belles proportions du tout ensemble , qu'aux formes élégantes des parties de détail. Il étudiera ensuite les moyens de rendre sous un beau crayon le moëlleux des carnations ; & pour imiter la rondeur de la Nature , il saisira avec la plus scrupuleuse attention les divers accidens de lumiere , de demi-

teinte, d'ombre & de reflets, que lui présente le Modele. L'habitude de l'étudier ainsi avec une précision sévère, en grave profondément les vérités dans la mémoire. On s'accoutume à bien voir la Nature. Est-il d'autre moyen pour la bien imiter ? Le commerce utile que l'on a avec elle donne du dégoût pour tout ce qui ne lui ressemble pas. Il empêche de tomber dans ce style faux & barbare, si capable de deshonnorer ceux qui ont l'aveuglement de l'adopter, & l'affectation d'en faire trophée. Après la honte d'être ignorant, rien n'est plus injurieux à l'Artiste que le titre de *manieré*.



A R T I C L E I V.

PRINCIPES DU DESSEIN,

FONDÉS SUR LES VÉRITÉS DE LA
NATURE.

Nº. 23.

Importance
de l'Étude de
la Nature.

ON distingue ordinairement les vérités de la Nature qui lui sont propres, de celles qui ne lui sont qu'ac-

accidentelles. La souplesse, l'ame, l'expression sont du premier genre : on ne la conçoit point sans ces attributs. Mettons au nombre de ses vérités accidentelles les sentimens de chair, les contrastes, les effets dont on l'affaïsonne. Une figure qui est debout, dont les parties sont isolées, qui se soutient uniquement par sa pondération, & qui n'est éclairée d'aucun jour artistement menagé, est la Nature dépouillée de ces vérités, qui la rendent si intéressante.

N^o. 24.

Conformément à l'Antique.

Sans la connoissance de l'Antique on court risque en étudiant la Nature de n'en saisir que le mesquin, ou par une exactitude vicieuse de se livrer à une imitation peu noble. C'est ainsi que des Maîtres, d'ailleurs célèbres, des Ecoles d'Allemagne & de Flandre, ont épousé un caractère de Dessin, qu'on ne citera jamais pour modèle. Mais si l'on risque, sans la connoissance de l'Antique, de tomber dans cette exactitude blamable, il n'est pas moins dangereux de donner à son ouvrage un caractère dur & froid. C'est ce qui arrive lorsqu'en étudiant l'Antique, on n'est pas assez en garde contre la roideur de la ma-

tiere , & que l'on imite jusqu'à l'immobilité , que la plûpart de ses Statues présentent.

Où trouver le contre-poison salutaire à ces pratiques vicieuses ? C'est en vérifiant , par l'examen des mouvemens de la Nature , les réflexions qu'on a faites sur l'élégance des contours de l'Antique ; c'est en associant à la noblesse des formes qu'inspirent les chefs-d'œuvres des Grecs & des Romains , ces délicatesses moëleuses , ce dégagement animé , que les muscles & les chairs produisent dans leurs actions.

N°. 25.

Vérités propres à la Nature.

Souplesse.

De ces cadencemens répandus dans les parties du corps qui en sont susceptibles , naît cette souplesse , qui donne des graces infinies à la Nature : prérogative sans laquelle une tête , une figure ressemblent à un bloc de marbre sans mouvement , & n'ont ni ame ni esprit.

Que la souplesse , si justement requise pour les graces de l'imitation & pour les charmes du prestige , ne jette pas cependant le Dessinateur dans cette espèce de dislocation vicieuse , qui fait disparoître la solidité de la machine animale. En se

rappelant les principes de l'Ostéologie , il se souviendra que les os sont dessous les chairs ; qu'ils ne sont flexibles que dans leurs articulations , & il sentira qu'il y a du danger de les faire paroître brisés , lorsqu'à leur préjudice on donne une souplesse outrée & un mouvement exagéré aux muscles & aux membres d'une figure , qui ne doivent avoir qu'un léger cadencement.

Qu'il évite de prêter à son ensemble ce tortillement affecté que la Nature dément & qui est un des plus grands vices de la *maniere*. La souplesse consiste bien plus dans la disposition naturelle & facile de toutes les parties , que dans les travaux auxquels on asservit tous les muscles. C'est altérer leur mouvement que de les trop tourmenter. Que les figures soient souples sans affectation ! C'est le moyen de leur donner cette ame , cette expression , qui les rend si admirables dans la belle Nature.

L'ame d'une figure n'est autre chose que la flexibilité de tous ses membres , convenable à son action. Envain s'efforceroit-on de donner à un *Héros* ou à un *Athlete* , des pro-

N^o. 26.

Ame.

portions élégantes , des contours corrects & vrais ; leur manque-t-il ce tour , cet esprit, cette agilité , qui mettent en jeu les parties du corps pour concourir à exécuter les intentions de l'ame ? Ils ressemblerent l'un & l'autre à ces copies soigneusement caressées , qui ne tiennent rien de l'original. Le Dessinateur répand-il dans son ouvrage par une attitude animée , par des formes souples , & par une touche spirituelle , le feu dont *Prométée* vivifioit les siens ? Ce n'est pas l'imitation d'*Alexandre* ni de *Jayôn* , que je vois dans son Dessin ; c'est le conquérant de l'Asie , c'est le Héros de la Colchide lui-même , qui par ses gestes animés , fait sentir ce qu'il ne sçauroit faire entendre par sa voix. Ses mouvemens suppléent à son silence & produisent aux yeux du Spectateur l'équivalent de l'expression.

Ce seroit ici le lieu d'exposer les maximes propres à cette partie intéressante du Dessin. Mais comme nous nous proposons de la traiter avec des détails convenables à l'importance du sujet, nous les dévoilerons à la fin de cette première Partie.

Nous mettons au premier rang des vérités accidentelles de la Nature , le sentiment des chairs occasionné par l'action des parties qui se pressent les unes les autres. Ces effets si ragoutans , qui donnent la vie aux figures , ont été l'un des plus chers objets de l'attention du *Correge* , de *Rubens* , du *Bernin* & de *Puget*. Tantôt ils retracent un Lion , qui déchire , qui arrache avec ses griffes la cuisse de *Milon* ; tantôt c'est un enfant qui comprime le sein de la *Charité* qui l'allaitte. Ici c'est l'*Ignorance* terrassée qui par le mouvement de ses bras enchaînés derrière le dos , & par une attitude forcée comprime les muscles de son torse , & leur occasionne des gonflemens extraordinaires ; là c'est *Hercule* qui pour étouffer *Anthée* le serre si violemment , que ses bras semblent rentrer dans le corps du fils de la *Terre*.

N°. 27.

Vérités accidentelles de la Nature.

N°. 28.

L'art d'animer ainsi les parties de maniere qu'elles produisent ces accidens heureux , n'est pas moins convenable aux figures de repos qu'aux figures d'action. Si dans celles-ci les sentimens de chair concourent à la vivacité des mouvemens , ils servent

Sentimens de chairs.

dans les autres à balancer l'inaction, qui jette souvent dans de très-beaux ouvrages quelque sorte de froideur.

Une précaution non moins importante doit suggérer de ne point saisir dans la Nature ces plis qu'occasionne une trop grande abondance de chairs, & qui formant des noirs dans les parties lumineuses, loin de prêter des graces aux figures, altèrent celles qu'elles pourroient avoir d'ailleurs.

Parmi les singularités pittoresques qu'offre cette vérité accidentelle de la Nature, on doit particulièrement observer, que la partie qui presse se colore, pour l'ordinaire, sur celle qui est pressée & qu'elle porte sur elle une ombre vigoureuse, tandis que du côté du jour elle est détachée en demi-teinte, par une lumière piquante.

N°. 29.
Contrastes.

Les contrastes relatifs au Dessin, doivent être regardés ou comme la règle des graces d'une figure, ou comme le principe de sa solidité. Considérés sous le premier point de vûe, ils consistent dans les oppositions des traits, des lumieres, & des touches.

Que les contours , s'enchaînant les uns les autres dans une progression successive & cadencée , se contrastent dans leur vis-à-vis ! Qu'ils présentent les renflemens opposés aux méplats , la souplesse à la fermeté , les cavités dans les endroits des articulations aux traits circulaires qui les enveloppent ! Qu'ils soient légèrement formés du côté de la lumière , fièrement prononcés du côté des ombres , sur-tout dans les parties saillantes , & artistement indécis dans celles qui fuyent !

Que les masses de lumière soient opposées à celles de demi-teinte & celles-ci aux masses de brun dans une espèce d'équilibre ; néanmoins , que le volume des masses d'obscur soit ordinairement plus étendu que celui des demi-teintes & celui-ci plus considérable que celui des masses de clair ! Que les unes & les autres soient reveillées par des teintes vierges & piquantes , à raison de leur nature ! Dans la masse de lumière on peut jetter un ton plus vif , dans la partie de demi-teinte une nuance plus fraîche , & dans les ombres une fierté plus vigoureuse que la masse même.

Que la maniere dont les carnations seront traitées fasse opposition avec le *faire*, dont on peint les corps moins délicats & les objets plus grossiers qui les environnent ; ceux-ci seront touchés , heurtés plus brusquement. Un crayon plus soigné , plus nourri , portera sur les chairs des touches plus fondues , plus nettes , moins prononcées , & son maniement aura pour objet capital l'arrondissement des parties ; celles qui sont méplates y conserveront leur moëleux. Quelques variétés que le Dessinateur ménage dans sa manœuvre , quelques oppositions qu'il pratique dans ses touches , il doit essentiellement avoir en vue l'harmonie du tout ensemble.

Nº. 30.

Ponderation.

Ces principes n'auroient qu'une médiocre valeur , s'ils n'étoient appliqués à une figure qui réunit dans sa position les maximes de la solidité ; c'est-à-dire dont l'attitude présente un balancement & une variété sageement ménagée dans toutes les parties du corps. Ces contrastes doivent être amenés avec tant d'adresse que l'affectation ne paroisse point y avoir de part , & que les oppositions les plus sensibles semblent être l'effet de

la Nature plutôt que l'ouvrage de l'Art.

C'est de cette regle , prescrite pour donner de la grace aux objets qui agissent naturellement , qu'on a formé celles qui n'ont pour but que de conserver la solidité , l'équilibre des figures. Les principes de cet équilibre , ne sont pas différents de ceux de la pondération. On peut les réduire à cette remarque importante : la ligne centrale sur laquelle pose la figure , en doit partager le poids en deux parties égales ; de maniere que si elle est debout , & qu'elle pose sur ses deux jambes , la ligne centrale doit partir de la fossette du col , & tomber perpendiculairement sur le milieu de la ligne , contenue entre les deux pieds.

Mais si la figure portant sur la hanche ne se soutient que sur un pied , c'est au centre de ce pied que doit répondre la ligne de pondération qui partira de l'entre-deux des clavicules. Il est indifférent que l'équilibre soit ménagé par le balancement des parties de la figure , ou par la médiation des corps étrangers ; il suffit que

des deux côtés de la ligne centrale il se trouve un poids égal.

Les personnages qui courent à vent contraire ne sont point sujets à cette loi ; non plus que ceux qui sont violentés par une force majeure ; parce que la puissance contre laquelle ils luttent , les soutenant même lorsqu'ils perdent l'équilibre , ils se trouvent dispensés de la regle qui veut , que pour ménager la solidité d'une figure , on place le centre de la pesanteur sur la même ligne , où se trouve le membre sur lequel elle pose.

N°. 31.
Effets.

Quoique les principes des effets soient écrits dans la Nature , il faut pour les y lire & les imiter exactement faire attention , que soit qu'on éclaire une figure du jour naturel ou d'une lumière artificielle , il doit y avoir un premier clair qui domine tous les autres. Ce jour principal doit être placé sur la partie la plus propre à le recevoir d'une manière large. Il ne doit point être répété ; mais on doit le rappeler sur la figure par des échos diagonalement disposés , qui empêchent qu'étant seul , il

ne produise une certaine crudité désagréable.

La principale lumière étant ainsi bien distribuée, on aura soin de la faire valoir par de grandes parties de demi-teintes, qui la surpassent en volume. Pour lui donner le dernier piquant, on l'accompagnera de masses d'ombre qui équivalent en étendue, & le volume que la lumière occupe & celui qu'occupent les demi-teintes.

Nous prévenons le Lecteur, & surtout les jeunes Artistes que par masses d'ombre nous n'entendons pas ici des masses noires, mais de simples privations de lumière ou parties sourdes, qui tiennent leur vigueur de leur étendue plutôt que de leur obscurité. Elles doivent être toujours relatives à la vivacité du jour qui les produit, à la distance d'où ce jour agit sur elles & aux reflets qui les environnent. Ainsi les ombres en pleine campagne ou dans les airs sont vagues & légères; elles sont plus sourdes, plus solides dans les endroits fermés, mais elles ne sont noires que dans les caveaux. Les ombres trop obscures rendent l'ouvrage triste, sombre, disgracieux; les ombres vagues

le rendent aimable , vigoureux & vrai (a).

Les reflets nécessaires au parfait arrondissement des corps seront placés dans les parties tournantes. Comme ils ne sont que la réverbération des rayons de ce qui les environne , ils seront d'autant plus vifs qu'ils seront produits par une lumière plus brillante. Ils se perdront dans l'ombre , lorsqu'ils ne seront occasionnés que par une foible lueur. Observons que les reflets étant les lumières des parties ombrées , ils doivent être placés sur le milieu des corps pour en former l'arrondissement ; ainsi qu'on

(a) L'Auteur ne prétend point borner à ce principe tous les effets du Dessin , encore moins ceux de la Peinture : ce seroit leur nuire que de vouloir les limiter. Il n'expose ici ce précepte que comme une maxime particulière susceptible de modifications , & d'après laquelle les Artistes ingénieux peuvent former les diverses combinaisons de rapports & de nuances , que leur industrie leur suggérera suivant l'intérêt du Dessin , ou le caractère du Tableau. Qu'ils n'oublient jamais en suivant cette règle , que les masses brunes tirant leur vigueur de leur étendue plutôt que de leur obscurité , comme il est dit dans le texte , doivent être d'autant plus vagues qu'elles sont plus larges. Il s'en suivra que plus les masses brunes seront grandes , plus le Tableau sera lumineux & suave , sans manquer d'être vigoureux. Cette proposition qui d'abord paroît tenir du paradoxe devient une vérité décidée lorsqu'on l'approfondit.

y place les lumieres dans les parties éclairées par le jour.

Les lumieres , les demi-teintes , les ombres & les reflets auront leur éclat , leur fraîcheur , leur force & leur beauté , relativement au voisinage , ou à l'éloignement du principe qui les produit.

Qu'il y aye toujours une demi-teinte entre les lumieres & les ombres , crainte que l'union de ces deux modifications opposées ne produisent des duretés dans un Dessin. Il est néanmoins des occasions où l'ombre peut trancher fierement sur la lumiere ; mais ce n'est guere que lorsque deux corps contigus agissent l'un sur l'autre.

Que les ombres portées soient plus fortes que celles des objets qui les portent ; & que leur force soit altérée dès quelles recevront quelques reflets , ou du sol de la terre , ou des corps qui leur sont voisins !

Tous les objets se détacheront de leur fond par des partis décidés. Leurs contours & leurs détails ne seront prononcés qu'à raison de la lumiere qui les éclaire. Ce n'est pas toujours la partie la plus proche de l'œil du Spec-

tateur qui doit être la plus arrondie , la plus recherchée ; c'est celle que le jour frappe de l'éclat le plus lumineux.

On ne doit jamais affecter de détourner les lumieres & les ombres des endroits où la Nature les place. En vain voudroit-on prétexter la singularité de quelque accident pittoresque , & faire valoir le droit & les licences du Génie ; le beau ne consiste que dans le vrai. S'il est des effets qui partent d'un autre principe , fussent-ils séduisants , ils n'offrent que des beautés factices & manierées. Le prestige , la fausse illusion n'éblouissent point les vrais Connoisseurs.



A R T I C L E V.

PRINCIPES DU DESSEIN ,

FONDÉS SUR LES BEAUTÉS DE L' A N T I Q U E .

LE bel Antique doit être ordinairement regardé comme le modele du vrai beau. Il élève nos idées en nous

dévoilant le noble , le grand , le sublime de la Nature , dans tous les âges , dans tous les états , dans les sexes divers. Enfin il nous éclaire sur l'élégance des proportions & sur la beauté des formes.

Le choix & la réunion que les Grecs & les Romains faisoient , de ce qu'il y avoit de plus parfait dans le Naturel , les mirent à portée d'enfanter des chefs d'œuvres de Sculpture , qui servent aujourd'hui à ce Naturel d'objet de comparaison. L'on peut avancer hardiment , d'après l'expérience , que les belles proportions d'une femme & d'un homme , envisagées relativement à l'Art du Dessin , ne sont plus ou moins admirables , qu'à raison du plus ou du moins de rapport qu'elles ont avec celles de l'Antique. Il en résulte l'importance d'étudier d'après ces rares modeles l'assemblage des perfections , que le Naturel même n'offre jamais d'une maniere aussi complete.

Les beautés qui conviennent à la jeunesse sont rendues avec la dernière précision dans les figures de *Castor & Pollux*. Une peau fraîche , moëlleusement étendue , y recouvre

Nº. 32.
Figures de la
premiere jeunesse.

une chair ferme. Les formes en sont grandes , simples & dans une proportion légère , svelte & élégante. Une graisse , modérément sensible , donne à toutes les parties cet arrondissement , cet air fleuri , qui caractérise le printems de l'âge. Attachemens fins , petits genoux , extrémités délicates , contours qui ne sont ni trop simples , ni trop ressentis , cadencemens souples , reluisans doux , ombres légères ; voilà le style dans lequel doivent être traitées les figures de l'âge & de l'état de *Castor & Polux*.

Veut-on dessiner un Dieu *Hyménée* , un *Adonis* , un *Endimion* , un *Paris* , un *Hippomene* ? Que l'on consulte ce groupe , on y trouvera toutes les beautés convenables aux personnes de leur âge.

N°. 33.
Figures d'un
âge plus
avancé.

Les mêmes secours pour des figures d'un âge plus formé & d'un état aussi noble , se présentent dans *Apollon* & dans *Lantim*. Les beautés y sont à-peu-près les mêmes. Les proportions n'en sont qu'un peu plus grandes , les formes tant soit peu plus décidées ; les muscles plus nourris ; les articulations plus prononcées. Les

masses de chair y sont aussi moëleuses, aussi arrondies, elles sont toutes faites avec peu d'ouvrage. La lumiere les parcourt sans interruption; aucun pli ne les altère; tout s'y ressent de la noblesse, de la dignité des sujets. Tels on dessinera les *Achile*, les *Hector*, les *Ajax* & tous les personnages auxquels on voudra imprimer un caractère d'Héroïsme.

A ce caractère noble & svelte, le Dessinateur veut-il opposer la maturité, la force d'un tempéramment plus robuste & d'un âge plus avancé? Veut-il retracer un *Lisimacus* ou un *Samson*; leur donner cet air terrible, cette vigueur singuliere capable de terrasser les bêtes feroces, ou de faire croûler les voutes d'un édifice? l'Antique a pourvu au modele qui lui convient. Elle a fait choix de ce que les plus robustes habitans de la Grece avoient de noble & de nerveux. Elle en a composé l'*Hercule*. Ce chef-d'œuvre, unique dans son espèce, présente des formes imposantes par leur grandeur, des muscles ressentis sans cahotemens, des attachemens articulés sans sécheresse, & de sçavantes exagérations bien moins jus-

Nº. 34.
Figures de
force.

tifiés par l'élévation du site pour lequel cette figure avoit été destinée, que par le caractère de force, de fierté & de terreur, que son aspect retrace. Il n'est personne en effet qui en examinant la conformation de ce Héros, ne s'imagine que si les muscles de son corps, qui pétillent à travers sa chair moëlleuse, alloient être mis en jeu par quelque motif de colere, de vengeance, ou par quelqu'autre acte violent, il ne fût capable d'étrangler le Lion de Némée, d'exterminer l'Hydre du Marais de Lerne, & de soutenir le Ciel sur son dos.

N^o. 35.
Figures d'action.

A-t-on une figure d'action à représenter : *Cocles*, qui seul arrête une Légion des troupes de *Porfenna*; *Thésée* qui terrasse le *Minotaure*, *Jason* qui brave la fureur des *Taureaux*? Que sous un crayon exact on étudie le *Gladiateur*. On y découvrira les graces & la vigueur de l'âge viril: Muscles nourris, articulations ressenties, air de tête fier, extrémités prononcées. L'on y appercevra une proportion des plus élégantes, occasionnée, non-seulement par l'extension des membres qui agissent, mais en-

core

core par la *svelteſſe* qui leur eſt propre ; une progression ſucceſſive de parties ſubordonnées ; les plus grandes tirent leur valeur des petites qui leur ſont oppoſées , & les petites tirent à leur tour leur valeur des moindres qui les ſuivent. On y apprendra comment les muſcles qui s'éloignent de leur principe s'allongent & s'aplatiſſent ; comment ceux que la violence de l'action rapproche de leur origine ſe gonflent & ſont en contraction ; & comment dans ces actions violentes les tendons , retirés avec force par les muſcles qu'ils attachent aux os , ſe font appercevoir d'une manière ſenſible à travers la chair & la peau qui les couvrent. Enfin on y dévoilera ce principe de pondération qui preſcrit que pour la ſolidité de la figure le centre de la péſanteur ſoit placé ſur la même ligne où ſe trouve le membre qui ſoutient. Dans le *Gla-diateur* le creux de la ſoſſette porte à plomb ſur la cheville du pied , ſur lequel la figure poſe.

N°. 36.

Quoi qu'il ſoit très-difficile de trouver rasſemblées dans la Nature les beautés des Statues antiques , dont nous venons d'expoſer les détails , il

Figures dans
des ſituations
violentes ,
forcées , ou
volontaires.

ne feroit pas absolument impossible de les y rencontrer : nous ne ſçaurions en dire de même de celles qu'offre le groupe du Laocoon. Où trouver l'image vraie de tels caractères ? Quel Modele peut exprimer de ſang-froid les plus cruels tourmens de l'ame & du corps , & les manifefter par un ſentiment factice ? Quel homme afſez robuste , ſ'il pouvoit agir comme ſ'il les ſentoit en effet , pourroit être long-tems dans la contraction la plus violente ? Quel Artifte afſez viſ , afſez prompt , pourroit ſaiſir d'un coup d'œil ces mouvemens convulſifs , & en tracer ſur l'argile ou ſur le papier une empreinte fidele , à moins d'avoir les connoiſſances profondes que poſſédoient les Auteurs de ce Chef-d'œuvre ?

La douleur mortelle que reſſent le *Prêtre de Neptune* à l'aſpect du danger où ſont ſes enfans , l'horreur que lui inſpire ſon propre péril & les tourmens corporels qu'il ſouffre , ſont une révolution extraordinaire dans tous ſes muſcles. Les contours en ſont néanmoins coulans , quoique très-prononcés. Les renflemens en ſont ſoumis à ces méplats , qui concourent

à l'expression & au caractère, en faisant paroître le muscle plus large sans l'altérer. Les tendons & les nerfs, les fibres même, ces petits filamens dont les chairs & les muscles sont tissus, la tension de la peau, le gonflement des veines dans les parties où le sang se porte avec rapidité, le tour, le sentiment de la tête, les articulations vivement prononcées dans toutes les extrémités, comme le sont les principaux détails & les divers travaux des bras, des jambes & du torse, tout peint les douleurs excessives de l'infortuné *Laocoon*.

Ses enfans, moins occupés du péril où ils se trouvent, moins tourmentés par la douleur, sont aussi dans des agitations moins violentes. L'un d'eux, mordu par le Serpent, est dans une espece de roideur. Presque tous ses membres font un même effort pour s'éloigner du point, où la morsure fixe la douleur; l'autre, plus libre dans ses mouvemens, semble ne chercher qu'à se débarrasser du lien qui l'enchaîne.

Qu'il s'en faut que leurs muscles & toutes les parties de leurs corps soient dans des agitations aussi vio-

lentes que celles de leur pere ! Mais l'expression de leurs têtes est presque aussi vive. L'ame agitée de tourmens à l'aspect des simples périls , même avant que le corps souffre , exprime par un effroi subit la premiere impression que fait sur elle la crainte des malheurs. Cette impression se communique au cœur par le concours violent des esprits animaux , qui ébranlant les ressorts les plus délicats de la Nature , agitent l'homme de mouvemens divers. Ces mouvemens passent du cœur aux muscles , aux tendons , aux nerfs ; des nerfs aux fibres , aux arteres , aux chairs , & ne laissent pas la moindre partie du corps dans sa situation naturelle.

Les sentimens de l'ame se peignent sur la physionomie. Il convenoit donc qu'une terreur commune au *Prêtre de Neptune* & à ses deux enfans éclatât sur leur visage ; & que l'émotion causée par la douleur ne se répandant sur le corps que par des nuances relatives , les tourmens fissent le plus grand effet sur celui du pere , où les esprits animaux en avoient porté la plus douloureuse impression.

Le groupe de *Luteurs* antiques présente un gent de beautés, qui mérite une attention particuliere. Ces deux figures réunissent ce qui distingue l'action forcée, mais volontaire, de l'action forcée, mais involontaire.

Le mouvement forcé volontaire est celui, qui par un acte libre met les muscles dans la contraction convenable à la vivacité de l'action. L'involontaire est celui par lequel l'homme agit forcément à raison d'une puissance majeure qui le violente.

Dans la premiere situation, la Nature fait simplement des efforts pour prévenir, surmonter, ou repousser les obstacles; dans la seconde, elle se livre aux convulsions, & n'a plus rien qui se ressente du naturel. Il y a entre ces deux mouvemens la même différence que celle qui se trouve entre les contorsions d'un *Possédé* & les efforts d'un *Gladiateur*. Dans celui-ci les muscles pétillent, il est vrai, mais son attitude est toute naturelle; dans l'autre, les muscles paroissent déplacés; tout est outré dans son attitude & dans son expression.

Celui des *Luteurs* qui terrasse son adversaire, présente dans toutes les

parties de son corps cette exagération réfléchie , ces contractions raisonnées , ces violences convenables , que la Nature produit en pareil cas dans tous les hommes bien organisés. Le rival terrassé est au contraire dans une contorsion convulsive. Une partie de son estomac comprimé sur sa cuisse , son bras droit forcément retourné en arriere & roidement étendu , sont de ces accidens auxquels on ne s'accoutume point. On doit néanmoins les trouver admirables , lorsqu'on réfléchit qu'ils sont l'effet d'une puissance qui tyrannise la Nature.

Les exagérations deviennent ici des beautés , parce qu'elles sont motivées & justifiées par une situation involontairement forcée. Quelque extraordinaires qu'elles soient , elles n'altèrent point la solidité des parties violentées. Les muscles s'y présentent dans une marche contre laquelle on feroit tenté de se récrier , nous en convenons ; mais les os y conservent toujours leur forme & leurs effets.

Nº. 37.
Figures dans
le genre gra-
cieux.

Des beautés d'un genre bien différent sont offertes dans les représentations que les Grecs nous ont transmises de leurs Héroïnes & de

leurs Déeses. Nous tenons d'eux le vrai modele des Graces. *Venus* fortit-elle plus parfaite du sein des eaux que l'est celle de *Medicis* ? La pureté de ses contours , le moëleux de ses carnations ne supportent que de légers cadencemens. Ses épaules sont peu larges , ses hanches sont plus nourries ; des genoux un peu gros lient ses cuisses charnues avec ses jambes , qui sont couvertes de graisse dans la partie supérieure , mais très-fines à l'endroit de la cheville , où elles s'unissent à des pieds mignons. Une gorge ferme , arrondie en tout sens , un ventre modérément applati , une chute de reins souple & pleine de graces , des bras potelés , des poignets délicats , un col svelte , une tête noble, spirituelle, agréable & d'un ovale parfait , une peau tendre , mille agrémens répandus sur les parties les plus charnues , & formés par de petits creux , par des plis de chair que cause le mouvement presque imperceptible des muscles ; telle est l'image de la *Beauté* , dont l'Antique fournit d'innombrables modeles. Telles on retracera les *Euphrosines* , les *Pomones* , les *Andromedes* & les *Hebés*.

Qui est-ce qui ignore que les sages Payens eux même, qui disoient que la Beauté est la vive image des Dieux, avoient pour maxime qu'elle ne doit pas les faire oublier ? Heureux donc les Artistes qui prendront soin d'éviter les pièges cachés dans ce champ de fleurs, & qui dans la marche de leurs études & la conduite de tous leurs ouvrages ne perdront jamais de vue le miroir de la décence, le flambeau de la vertu & la regle des bonnes mœurs !



A R T I C L E V I.

EXPRESSION. (a)

L'EXPRESSION est l'image vive & frappante de la passion qui affecte l'ame ; c'est son langage & le portrait de sa situation. Faire entendre distinctement ce langage, dévoiler ce

(a) M. le Comte de Caylus a fondé, en 1759, un Prix pour l'Expression, en faveur des Elèves de l'Académie Royale de Peinture & de Sculpture. La Compagnie voit avec plaisir que cet Etablissement occasionne des progrès considérables dans cette partie de l'Art.

Portrait avec précision & avec délicatesse ; c'est à quoi l'on doit s'appliquer avec une attention particulière.

Il est important de distinguer dans une Expression ce qui en forme le corps , & ce qui lui donne l'esprit. Pour la rendre avec succès , il faut connoître la vérité des traits propres à chaque sentiment , & la couleur qui lui est convenable. Sans la justesse des formes il n'est point d'Expression ; sans le ton exact , sans la couleur , sans le clair-obscur assorti , il n'est point de véritable Expression dans un Dessin , dans un Tableau , ni même dans un bas relief où l'intelligence des lumieres peut dédommager des avantages de la couleur. Tels sont les accens dont se servent les Arts pour exprimer sur la toile insensible & sur le marbre muet les différentes émotions de l'ame.

N°. 38.

Par la vérité des formes qui rend ce que nous appellons le corps de l'Expression , nous entendons le bel ensemble de la tête & la variété des traits dans les parties de détail.

Vérité des formes.

Le bel ensemble dépend de la rondeur de la tête , de la régularité de

l'ovale & de la juste distribution des parties de la face. Ici nous ne rappellerons point les connoissances élémentaires qui concernent ces détails. Tout Dessinateur connoît la forme du crâne & de l'*occiput* ? C'est de-là que partent les muscles qui forment ce bel *encolement*, qui donne tant de graces. Cette partie quoique ordinairement couverte de cheveux doit laisser entrevoir le plan sur lequel ils prennent racine, comme la barbe ne doit point empêcher qu'on ne sente, à travers, la forme du menton.

Tout le monde sçait encore qu'il faut que toutes les parties soient sur des lignes paralleles ; que les yeux conservent entre eux la distance d'une de leurs longueurs, & qu'ils soient à couvert sous une grande enchâssure ; que leur glande réponde en ligne perpendiculaire à la saillie intérieure des narines ; que la bouche excède cette ligne d'environ un quart de sa grandeur, & que dans quelque sens que la tête soit apperçue, l'oreille soit exactement placée dans l'espace qui répond à celui qu'occupent les yeux & l'extrémité du nez.

Les Elèves sont instruits dès leurs

jeunes ans , que la face mesurée depuis la racine des cheveux se divise en trois portions égales ; le front occupe la premiere partie , la seconde est pour la longueur du nez , la troisieme pour la bouche & le menton. Ces proportions varient suivant les différentes physionomies ; on les rencontre néanmoins pour l'ordinaire dans la belle Nature , & sur-tout dans l'Antique. La partie supérieure de la face y domine sur toutes les autres. Le front est grand , large , majestueux & sur un plan plus avancé que le reste du visage. Les tempes sont plus enfoncées que les joues. Le nez seul est aussi saillant que le front ; toutes les autres parties sont sur des sites subordonnés ; celui des yeux est le plus profond , & celui de la bouche tient un milieu entre les deux autres. Dans quelque disposition, sous quelque tournure que la tête soit présentée , une ligne perpendiculaire doit en partant de la racine des cheveux traverser le milieu du front , du nez , de la bouche & du menton ; dans la portion fuyante toutes les parties doivent s'effacer & être diminuées à proportion de leur tournant.

Après avoir décidé le bel ensemble de la tête , il s'agit de donner à chaque partie les diverses formes dont l'Expression peut les rendre susceptibles. La place n'en varie jamais ; ce qui les environne est seul asservi aux diversités que le sentiment leur imprime.

N°. 39.

Quatre principales fortes de Passions.

Tout ce qui cause à l'ame quelque passion , communique au visage une forme caractéristique. Cette forme est relative à l'altération des muscles qui se renflent ou se rétrécissent , s'irritent ou se relâchent suivant la quantité d'esprits animaux qu'ils reçoivent. Les différentes passions peuvent se rapporter à quatre principales :

Passions tranquilles ,
 Passions agréables ,
 Passions tristes & douloureuses ,
 Passions violentes & terribles.

Dans les premières , qui sont formées par de douces impressions , les parties du visage restent dans leur assiette naturelle , & ne souffrent aucune altération. Tout doit annoncer la paix dont l'ame jouit.

Dans les passions agréables , toutes les parties du visage s'élevent , se portent vers le cerveau , siege de l'imagination qui est délicieusement affectée.

Dans les passions tristes , la langue met tous les muscles de la face dans une inaction qui en émousse l'esprit & la vivacité. Si la douleur s'y mêle , c'est par le tourment des sourcils qu'elle s'énonce.

Enfin les passions violentes & terribles , qui tyrannisent le corps & l'esprit , inclinent les parties du masque , & les affaissent du côté du cœur navré de déplaisir.

Avant que d'exposer le détail des formes convenables à ces quatre situations , dévoilons une remarque qui renferme un des plus grands principes de l'Expression. C'est dans les yeux , & particulièrement dans les divers mouvemens des sourcils , que les passions se caractérisent & qu'elles paroissent d'une maniere plus sensible.

Le mouvement qui élève le sourcil sans violence , exprime les passions les plus douces ; celui qui l'incline forcément représente les plus féroces.

On distingue deux sortes d'élévations du sourcil. S'élève-t-il par son milieu ? Il marque les sentimens agréables. Elève-t-il sa pointe vers le front ? Il désigne la tristesse & la douleur. Alors il abaisse tellement son milieu qu'il cache quelquefois une partie de la prunelle. C'est dans la sérénité, ou dans les tourmens du sourcil que se lisent les symptômes du plaisir ou du chagrin. On peut en dire presque de même des divers mouvemens de la bouche.

Quelques exemples confirmeront ce que nous venons d'annoncer.

Dans les passions tranquilles, telles que l'*Admiration*, le *Désir*, l'*Espérance*, qui agissent plus sur le cœur que sur le corps, les muscles ne sont agités d'aucune affection violente. Il se fait cependant quelque légère irritation sur les parties du visage. Dans l'*Admiration*, par exemple, ce noble sentiment dont *César* est pénétré en appercevant la Statue d'*Alexandre*, l'œil est un peu plus ouvert qu'à l'ordinaire ; la prunelle est fixée sur l'objet qui cause ce sentiment ; le sourcil est un peu plus élevé ; mais les côtés en sont parallèles, & la

bouche légèrement entr'ouverte ne perd rien des graces que la Nature lui a données. Cette passion ne change presque rien au reste du visage. Ainsi *Didon* ne perdit rien des agrémens de sa physionomie en voyant avec admiration *Enée* aborder dans son palais.

L'ame est-elle affectée de sentimens agréables qui lui causent une émotion extérieure & sensible, tels que le plaisir & la joie ? Les mouvemens des muscles sont un peu plus vifs & les formes du visage beaucoup plus ressenties. Le front est légèrement ridé, parce que les muscles frontaux s'élèvent vers la partie supérieure de la tête où est leur origine. L'œil sensiblement ouvert laisse voir toute la prunelle tournée vers l'objet qui l'occupe. Tel *Pigmalion* regarde l'ouvrage de son ciseau. Dans cette agréable émotion, la bouche ouverte à demi élève ses coins du côté des joues & semble rendre compte du plaisir que le cœur sent.

Le ris succède-il au plaisir & à la joie ? Veut-on retracer *Démocrite* ? Ses yeux sont presque à demi fermés ; les sourcils élevés vers le milieu se

rapprochent de la racine du nez ; la bouche entr'ouverte & agrandie laisse appercevoir une partie des dents ; ses coins retirés du côté des oreilles se relevent , suivent le mouvement des joues , qui paroissent s'enfler & surmonter les yeux à côté desquels elles forment des plis très-sensibles.

Dans ces sortes de passions agréables toutes les parties du visage s'accordent dans leurs divers mouvemens & concourent au même objet ; au lieu que dans les passions douloureuses & violentes les muscles semblent être en contradiction , pour mieux exprimer le désordre où l'ame se trouve plongée.

Si la douleur , ou la sensibilité va jusqu'aux larmes ; s'il s'agit d'exposer sous des traits frappans la misanthropie d'*Héraclite* , ou les tendres adieux d'*Andromaque* & d'*Hector* , alors les pleurs se mêlant à la tristesse , le sourcil se comprime sur le milieu du front ; les yeux presque fermés & abbaissés du côté des joues contribuent au gonflement des narines , de tous les muscles & de toutes les veines du front. La bouche abaisse ses côtés , & forme des plis dans la par-

tie inférieure des joues ; la levre de dessous paroît renversée & presse celle de dessus.

Voulons-nous caractériser la colère d'*Achille* ou le désespoir d'*Athalie* ? Que leur front soit extrêmement uni à l'endroit de ses éminences osseuses & qu'il soit froncé par des plis qui se forment du haut en bas dans les autres parties où les muscles sont en contraction ! Que les sourcils abaissés dans leur milieu se relevent en pointe du côté de leur racine ! Qu'ils s'y pressent les uns les autres & y forment des plis de chair qui s'unissent à ceux du front ! Dans ce caractère la prunelle égarée , étincellante sera cachée en partie sous les paupières enflées & comprimées par les sourcils. Les narines plus ouvertes qu'à l'ordinaire s'élèveront d'une manière sensible, tandis que le bout du nez agissant contradictoirement avec elles paroîtra se porter en bas. Les muscles, les tendons, les veines du visage se gonfleront à l'excès. La bouche sera moins ouverte par le milieu que par les côtés qui s'élargiront quarrément. La levre supérieure sera plus grosse & plus renversée que l'inférieure.

Tels sont les traits qui caractérisent le corps des principales passions ; exposons ce qui doit en rendre l'esprit.

De même que le Compositeur en Musique , après avoir écrit en notes le corps du chant qu'il invente , en inspire au Musicien l'esprit qu'il ne sçauroit noter ; tel le Dessinateur aux traits & aux formes qui présentent le corps de l'expression , ajoute les teintes & le clair-obscur qui lui donnent l'esprit. Ce n'est qu'à l'aide d'un sentiment délicat qu'on peut saisir , d'après le Naturel , les diverses nuances de chaleur ou de lividité dans la couleur ; de légèreté ou de vigueur dans les lumières , dans les ombres ; & la finesse ou la fierté dans les touches que la passion occasionne.

Le même principe qui pousse les esprits animaux dans les muscles porte aussi dans les veines un plus grand volume de sang. Toute partie qui souffre une pareille irritation en devient plus colorée ; par la raison du contraire , celle d'où le sang se retire pour se porter au cœur , en devient plus livide.

De la combinaison de ces deux

nuances résulte l'ame de l'expression. S'agit-il d'un mouvement de tristesse, où le sang se concentre au fond du cœur ? Une lividité générale se répand sur la physionomie de *Didon* expirante, ou d'*Arthemise* buvant les cendres de *Mausole*. Leurs levres sont dépouillées de leur incarnat, leurs joues pâlisent, leurs yeux seuls noyés de pleurs se ressentent de cette rougeur qu'occasionne l'irritation des glandes lacrimales. La Nature affaîfée paroît dans un anéantissement, dans un dérangement total. La couleur se porte où elle n'a pas coutume d'être, elle abandonne les parties qu'elle a coutume d'embélir.

Dans les expressions violentes, où le cœur gonflé rétrécit les passages du sang & le force de séjourner avec plus d'abondance dans les endroits où il s'enfile naturellement, une chaleur enflammée domine dans presque toutes les parties & se porte jusques dans le blanc des yeux. Telle est la situation d'*Hercule* qui se brûle sur le bucher, ou d'*Anthée* qu'*Alcide* étouffe. Mais tandis que les parties supérieures deviennent plus sanguines, & que les inférieures conservent un ton de

lividité, celles du milieu prennent une teinte rousâtre qui tient de la nuance des deux autres.

Une passion forte & qui se fait violence, telle que celle de *Mitridate* arrachant le secret de *Monime*, retient-elle le sang dans le cœur & ne lui permet-elle d'en sortir que difficilement ? Une pâleur générale se répand sur le masque du Prince dissimulé. Il n'est coloré que par les teintes verdâtres d'une bile extravasée, qui, se mêlant aux tons des parties arrosées d'une petite quantité de sang, portent dans les yeux une pâleur jaunâtre qui peint énergiquement la jalousie & la terreur. Le *Roi de Pont* a-t-il pénétré le secret ? Il change de visage. Le trouble, la fureur, le désespoir l'ont subitement couvert des teintes les plus enflammées. La pâleur, la lividité ne sont répandues qu'autour de ses yeux & sur ses lèvres : tel est le jeu des passions violentes.

Dans les affections douces la fraîcheur des teintes ne souffre presque aucune altération ; il est même des nuances qui en deviennent plus éclatantes. La pudeur d'une *Vestale* co-

lore ses joues & son front d'un vif incarnat ; & si ses levres pâlisent ce n'est que pour rendre le ton général plus vermeil. Le *Désir*, l'*Espérance* répandent plus de vivacité dans les yeux ; le cristal de la lymphe en devient plus net , & le visage entier se couvre d'une teinte plus animée. Telles sont les couleurs qu'impriment successivement sur le front de *Susanne* insultée & calomniée , les divers mouvemens qu'éprouve son innocence.

Par ces images on sent avec quelle énergie les diverses modifications du coloris prêtent l'esprit & l'ame aux passions. Joignons à ces nuances celles du clair-obscur. Ménageons des lumières douces , des ombres tendres aux expressions agréables ; répandons-y des demi-teintes suaves , de beaux reflets ; & enrichissons-les d'un moëleux convenable à la situation d'un cœur heureux , d'un esprit satisfait. *Renaud* & *Armide* , *Acis* & *Galathée* , *Venus* & *Adonis* , seront peints dans ce goût.

Portons au contraire la vigueur des bruns & le piquant des clairs sur cette physionomie qui présente le

caractere de la féroçité & de la rage ; telle est la barbare *Médée* , tel est le furieux *Ajax*. Que des lumieres aigües pétillent sur les convexités de leur front ! Qu'une masse obscure couvre l'enchaîsure de leurs yeux ! Que des ombres fieres contribuant à faire faillir les parties de leur tête , en articulent quarrément les os & en prononcent les principaux muscles. Ces exagérations raisonnées retraceront la violence des caracteres & les convulsions du cœur qui en est affecté.

Les diverses nuances de couleurs & de lumieres ont-elles rapproché l'expression du degré d'excellence que nous ambitionnons d'atteindre ? Les touches vont l'y conduire avec succès. Portons-les avec enthousiasme dans cette physionomie souffrante de *Prométhée* ou de *Marsias*. Ranimons d'un tact hardi , ferme , vigoureux , ces formes fierement prononcées. Qu'un crayon émoussé écrase d'une part la sanguine dans ces masses d'obscur , que de l'autre il porte une craye éblouissante sur le reluisant des convexités , ou qu'un pinceau nourri de couleur , laisse par-tout des traces du feu qui l'anime ! Qu'un ébauchoir

scavamment téméraire creuse avant dans l'argile, fouille sous les membres isolés, & les détache habilement du fond.

Mais qu'une touche délicate & précieuse jette un tact fin & spirituel dans les caractères de cette jeune *Aglæ* ! Que ce tact ménagé avec intelligence, dessine, forme avec précision & avec goût, les parties qu'il embellit ! Qu'il soit fondu dans la pâte du crayon & de la couleur, dans l'argile même, & qu'il soit partout relatif au caractère de l'objet qui le reçoit ? Hardi, large dans la masse des cheveux, dans tous les ornemens de la coëffure ; fin, spirituel au coin des yeux ; ressenti, vigoureux à l'endroit du nez ; doux & gracieusement lâché aux coins de la bouche, répandant par-tout la vérité de l'Expression, les richesses de l'Art & le précieux de la Nature.

N°. 40.

Il est donc cinq moyens essentiels qui concourent à l'Expression d'une tête. Premièrement le bel ensemble ; secondement les divers traits que la passion imprime sur le visage ; troisièmement la variété de tons qu'elle y jette ; quatrièmement les nuances

Cinq Moyens
capitaux qui
concourent à
l'expression
d'une tête.

de lumière & d'ombre que l'on doit y porter ; cinquièmement la convenance des touches dont il faut l'affaïsonner. Ces deux derniers moyens , ainsi que le premier , dédommagent la Sculpture des ressources du coloris qu'elle n'a point. Le saillant réel des objets , la fierté des touches , qui entrent phisiquement dans l'argile , sont les équivalens de la couleur locale. Leurs effets ne sont pas moins énergiques. Est-il de Tableau qui peigne une Expression plus vivement que le marbre du *Laocoon*.

Mais en travaillant à l'Expression , craignons de tomber dans le vice des grimaces qui ne sont que des exagérations maniérées. On affoiblirait le caractère d'une passion , si l'on adoucissoit les traits , les teintes , les touches dans les endroits où les muscles sont en contraction : là on ne risque rien de porter sous une main hardie des travaux , des effets judicieusement ressentis ; il faut au contraire passer légèrement les détails & les accidens de lumière , affecter même de ne pas les traiter d'un style aussi prononcé dans les parties qui sont moins intéressées à l'action. De
cet

cet adroit ménagement résultent l'énergie sans dureté, le caractère sans manière & l'expression sans grimaces. Tel l'habile Déclamateur, pour donner à son rôle l'ame & le sentiment, jette dans ses accens & dans son geste les nuances convenables à sa situation & au caractère du Héros qu'il représente.

De sérieuses réflexions sur les belles têtes antiques de *Mitridate*, de *Séneque*, d'*Alexandre* mourant, de *Cléopatre*, d'*Arie*, de *Niobé*, &c; quelques observations sur les mouvemens de la Nature, telle qu'on la rencontre fortuitement dans la société, seront à cet égard d'un très-grand secours pour l'Artiste. Qu'il consulte sur-tout son miroir ! Qu'il étudie d'après lui-même quels sont, dans telles & telles expressions, les muscles, les traits, les teintes & les accidens qui caractérisent la situation de l'ame ! Il est rare, ainsi que nous l'avons observé ailleurs, qu'un Modèle qui n'est affecté d'aucun sentiment vrai présente celui que nous ressentons, avec autant d'énergie que nous pouvons l'exprimer, quand nous sommes notre propre Modèle. *Puget*

fit d'après ses jambes celles de son *Milon*. Plusieurs habiles Artistes ont eu recours à de pareils expédiens. Enfin être touché soi-même , c'est le vrai moyen de toucher le Spectateur.

Ne négligeons point de tracer sur des tablettes les divers caracteres que la Nature présente dans mille occasions. Méfions-nous de notre mémoire trop souvent infidele & des ressources que l'on rencontre difficilement , lorsqu'on en auroit le plus de besoin. Il faut épier les circonstances dont nous pouvons retirer quelque utilité , les saisir quand elles se présentent , & craindre de perdre par une négligence irréparable le fruit des hafards les plus heureux.

Tâchons aussi de nous pénétrer du sentiment , de l'expression qui fait l'objet de notre étude , soit en nous formant l'image des choses absentes comme si elles étoient présentes à nos yeux , soit en nous affectant par l'idée vive d'une situation que nous avons éprouvée , ou dont nous avons vu d'autres personnes touchées singulièrement. N'oublions jamais que tous ces mouvemens terribles ou agréables , violens ou légers , doivent être

naturels , & traités relativement à l'âge , à l'état , au sexe & à la dignité du personnage. Ces nuances , que l'Art varie suivant la nature des situations & le caractère des hommes qui les ressentent , sont le chef-d'œuvre du discernement , de l'intelligence & du goût. Elles ont été l'objet de l'attention & des recherches que se sont proposées les *Poussin* , les *Le Sueur* , les *Le Brun* , les *Coypels* , les *Girardon* , les *Puget* , les *Coysevox* , les *Coustous* , &c. Elles sont d'une importance extrême pour arriver au degré d'excellence où les grands Maîtres ont porté la science de l'Expression.

Les rapports de l'ame avec le corps sont si intimes que l'une ne sçauroit être affectée , sans que l'autre ne le soit aussi. Si le visage est le miroir de l'ame , le corps est l'organe des passions ; elles se servent de ces objets comme d'autant de ressorts qui marquent leurs différens caractères & leurs mouvemens divers. Ainsi la *Peur* qui se représente sur le visage par des sourcils élevés , par des yeux hagards , & par une bouche ouverte , peut se peindre par une figure qui

tremble, ou qui s'enfuit. La *Colere* qui s'exprime par une prunelle étincelante, des narines élargies, des lèvres qui se pressant l'une & l'autre par le milieu laissent les coins de la bouche un peu entr'ouverts, est aussi caractérisée par un homme qui serre les poings & qui semble vouloir frapper quelqu'un.

Nº. 41.

Les parties
du corps &
celles du vi-
sage doivent
tendre à une
même ex-
pression.

Les parties du corps & celles du visage doivent être toujours en harmonie, & concourir à former l'image d'une même expression. Dans les sentimens qui n'occasionnent que de légères variétés sur la physionomie, telles que l'*Admiration*, l'*Estime*, le *Desir*, le corps ne souffre que de foibles altérations. Le premier peut se peindre par une personne debout, ayant les mains ouvertes, les bras rapprochés du corps, les pieds l'un contre l'autre en même attitude. Un corps tant soit peu courbé, des épaules modérément relevées, des mains écartées, des bras & des genoux ployés rendent compte du second sentiment. Le troisième est élégamment tracé par une figure penchée en arriere, pressant ses mains groupées sur son sein, & fixant sa

tête & ses regards vers l'objet de ses vœux.

Dans les passions violentes , où les muscles & toutes les parties du visage sont dans une sorte de convulsion , les mouvemens du corps sont plus sensibles & plus aigus. Dans le *Mépris* & l'*Aversion* la figure qui les exprime doit se retirer en arriere , & présenter les bras avec dessein de repousser l'objet qu'elle méprise & qu'elle déteste. Dans la *Frayeur* on peut ajouter au corps qui se panche vivement en arriere des bras qui se roidissent en avant , des mains ouvertes & des doigts fort écartés. Les jambes peuvent être en action de courir. Dans le *Désespoir* toutes les parties du corps paroissent en désordre ; les muscles sont plus enflés qu'à l'ordinaire , les veines plus apparentes , les nerfs extrêmement tendus. On caractérise cette passion outrée par un homme qui s'arrache les cheveux , qui se mord le poing ou le bras & qui fuit avec précipitation.

Tels sont les signes extérieurs des principales Expressions qu'a publiées un des plus grands Artistes de l'Ecole Française , très-éclairé dans cette

partie du Dessin. Son ouvrage est une des sources où nous avons puisé plusieurs maximes que nous venons d'exposer.

Nous renvoyons à ce chef-d'œuvre de littérature pittoresque (a) les Curieux qui voudront s'instruire des détails plus circonstanciés dont l'Expression est susceptible.

(a) *Le Brun, Confer. sur l'Expression générale & particulière. A Amsterdam chez J. L. de Lorme sur le Rokin, 1718.*

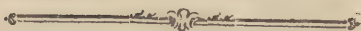




SECONDE PARTIE.

COMPOSITION.

CRÉER ou, pour mieux dire, retracer les ouvrages du Créateur, reproduire, perpétuer sur la toile les faits héroïques, les événemens mémorables, c'est le plus noble emploi du génie pittoresque. Disposer des idées dans un bel ordre, les présenter sous un aspect lumineux, c'est le chef-d'œuvre de l'Art. De cette double opération de l'Art & du Génie naît la Composition. Les pensées en sont les membres. Mais semblables aux matériaux 'qui ne forment l'édifice que lorsqu'ils sont chacun à leur place, les idées ne peignent bien aux yeux un trait historique, que lorsqu'elles sont distribuées sur la toile avec une juste économie & avec beaucoup de réflexions.



ARTICLE I.

PRINCIPES DE LA COMPOSITION.

INVENTION.

L'INVENTION est l'assemblage des pensées qui concourent à la composition d'un sujet ; c'est le choix des objets qui doivent y entrer. Cet assemblage, ce choix raisonné doit être relatif au caractère du trait historique. Qu'il soit élevé ou familier, sérieux ou enjoué suivant la sublimité ou la simplicité de l'événement !

Il est important d'associer au choix des objets toutes les circonstances, tous les épisodes qui peuvent en fortifier l'intérêt ; il faut néanmoins observer de ne point faire jouer aux accessoires un rôle capable de nuire au trait principal.

Les particularités qui concernent le *Costume* doivent être exactement pratiquées dans l'Invention. Transportons-nous en esprit dans les pays, rappelons les siècles, occupons-nous

des mœurs , des usages , des vêtemens de tous les personnages , crainte de tomber dans des anacronismes , qui déparent les Tableaux le plus heureusement conçus.

Toutes les pensées ne sont pas propres à former une composition distinguée. Il faut qu'elles soient vraies , nettes , ingénieuses , neuves , variées & convenables.

Idées vraies , que les Connoisseurs aient généralement adoptées. Dans celles qui n'ont point été fixées par leurs conventions , la vraisemblance supplée à la vérité. Ce ne seroit observer ni l'une ni l'autre que d'intéresser dans un sujet de la guerre de *Troye Junon* au destin de *Paris* & d'*Hector* , ou *Venus* à celui de *Patrocle* & d'*Achille*. *Milon* dévoré par un Monstre , *Andromede* déchirée par un Lion seroient des idées insoutenables.

Cette vérité & cette vraisemblance doivent entrer même dans les expressions , dans les pensées & dans les circonstances qui appartiennent essentiellement au sujet. Les grands Peintres n'ont pas négligé ces finesses. *Alexandre* n'a point l'air méhant ,

Nº. 42.

Caractères
des idées qui
peuvent en-
trer dans une
composition.

lorsque prêt à avaler la coupe que lui présente son Médecin , il lui donne à lire la lettre qui l'accuse de trahison (a). Que *Cincinnatus* reçoive le bâton de commandement que lui remet l'Envoyé de Rome , dans le tems même qu'il est occupé à labourer son champ ! Que le gouffre ouvert vomisse des tourbillons de feu & de fumée , quand *Curtius* va s'y précipiter !

Idées nettes , qui n'ayent rien de louche & qui concourent à présenter le fait avec toute la clarté possible. Rien n'est plus équivoque en apparence que l'action de descendre en terre ou d'en retirer un cercueil de pierre. On doit des éloges à *Chamagne* , pour avoir décidé nettement le sujet de son Tableau dans l'*Invention des Reliques de S. Gervais & de S. Protas*. Par une heureuse idée , l'Artiste a imaginé de représenter une de ces *Grues* dont on se sert pour enlever les pierres du fond des carrieres. Sans cette circonstance ingénieusement introduite , le Spectateur auroit peut-être douté s'il ne s'agissoit pas de descendre les corps saints

(a) *Tableau de le Sueur.* ,

dans le sépulcre. Le Tableau du *Guerchin*, désigne sensiblement qu'il est question d'inhumer Sainte *Petronille*. Deux hommes descendent le corps, & deux mains artistement placées, annoncent celui qui le reçoit dans le tombeau.

Il est néanmoins des équivoques qui font beauté & qui deviennent même nécessaires. Telle est la ressemblance d'*Ephestion* avec *Alexandre*, qui occasionna la méprise de *Sisgambis*, & que *Le Brun* a supérieurement rendue. Telle seroit encore celle de *Porfenna* avec son Secrétaire, & qui coûta la vie à celui-ci en fauvant le Roi des Etrusques.

Idées ingénieuses, qui par des circonstances relatives & caractéristiques indiquent au premier coup-d'œil ce qu'on n'auroit pas saisi d'abord sans ce secours. Ainsi le *Bucéphale* introduit par *Bourdon* auprès du tombeau d'*Alexandre*, que visite *Octavien*, décide ingénieusement le sujet du Tableau, par le rapport qu'avoit ce Coursier renommé avec le Conquérant de l'Asie. Ainsi pour désigner au premier aspect la maladie épidémique dont les Philistins

furent punis , *Le Pouffin* ne s'est pas contenté de représenter les rats (a) qui la caractérisent , il a peint dans le Temple d'Azor l'Idole de *Dagon* , renversée au pied de l'Arche.

Idées neuves , que l'on expose sous une tournure que personne ne leur a encore donnée ; soit qu'on use du secours des licences , soit qu'on présente le sujet sous quelque aspect singulier. Telle seroit l'idée d'une *Flagellation* , où l'on représenteroit le Sauveur , renversé au pied de la colonne , entièrement abbatu sous le poids des souffrances , & environné d'Anges qui ramassent son sang avec des éponges ; tandis que les bourreaux , retirés dans le fond du Prétoire , semblent insulter à l'abbatement de l'Homme de douleurs. Telle est encore la pensée que *Rubens* a introduite dans son *Massacre des Innocens*. Du haut des cieux , un groupe d'Anges répand des fleurs sur les tristes victimes des cruautés d'Herode.

Il est d'autres moyens de produire des idées nouvelles , c'est de traiter épisodiquement l'essentiel du fait

(a) *Nati sunt mures. II. Reg. c. V. v. 6.*

historique , en ramenant sur le site principal ce qui n'est qu'épifodique ; ou d'indiquer par un seul groupe les sujets les plus étendus. Les Vénitiens modernes ont souvent fait usage du premier de ces stratagèmes. La noblesse de la Composition en souffre ; mais l'œil de l'homme de goût est singulièrement affecté. Il est agréablement surpris à l'aspect du Tableau qui lui retrace sur le premier site le *Paralitique* emportant son lit ; tandis que le *Sauveur* placé dans le lointain est en conversation avec les Apôtres & une foule de Juifs , à la porte de la maison où le miracle vient d'être opéré. On voit avec une sorte de plaisir le sujet de l'*Ascension* , dans lequel on n'apperçoit plus que les pieds du Sauveur. Les Apôtres n'y sont occupés qu'à examiner l'empreinte qu'il en laisse sur le Tabor. La *Chûte des Géans* , représentée par *Encelade & Typhon* , écrasés sous un rocher ; le *Combat des Centaures & des Lapites* , retracé par la défaite de l'un de ces Monstres Thessaliens qu'*Hercule* assomme de sa massue , & le *Déluge universel* , par quelques cadavres submergés , flottans autour

de l'Arche , sont sans contredit des pensées neuves par la tournure qu'on leur donne. Le moyen néanmoins le plus convenable d'imprimer un caractère de nouveauté à une ordonnance pittoresque , sans altérer la majesté du sujet , est de choisir dans l'Histoire un instant qui n'ait point été saisi. Tel est celui qui peindroit *Thomiris* armée , à la tête de ses troupes , & au milieu du champ de bataille , faisant tremper la tête de *Cyrus* dans un outre rempli de sang.

Idées variées , qui présentent des images , des expressions , & des actions différentes qui néanmoins concourent toutes à caractériser le sujet. Dans le Tableau des *Marchands chassés du Temple* (a) , *Jouvenet* ne s'est pas borné à peindre des Négocians qui s'enfuyent. Il a introduit les Pastres amenant par force des bœufs obstinés à ne pas marcher ; des moutons dispersés que les bergers rassemblerent ; des colombes échappées après lesquelles la marchande court envain. Ici c'est une vieille femme qui presse sa fille de fuir avec l'enfant qu'elle allaite ; là ce sont des

(a) *A. S. Martin des Champs.*

meubles, des balots qu'on emporte, des comptoirs renversés, des Agens de change qui dans leur fuite laissent tomber des sacs & de l'argent. Au milieu de ce désordre paroît le Sauveur animé d'un noble zele. Les Apôtres qui l'environnent sont partagés en divers sentimens d'admiration, de surprise & de sang froid. Dans un sujet de *Peste*, on peut associer à des morts que l'on ensevelit, à des moribonds qu'on administre, des personnes charitables, qui, en prêtant du secours aux malades, tombent elles-mêmes en défaillance; des Phrenétiques qui s'enfuient à demi-enveloppés de haillons; un pere saisi d'effroi, écartant du sein d'une nourrice expirante son enfant avide d'être allaité; des personnes désolées qui pleurent la mort de leurs parens, sans redouter le danger qui les menace elles-mêmes, &c.

Enfin idées convenables, assorties à la nature du sujet; tels seroient les traits suivans. Des Officiers de *Neron* accourent pour enlever *Pauline* d'auprès de *Séneque* expirant; une fuyante de *Cléopatre* écrase sous ses pieds la vipere, dont la morsure

N°. 43.

Conseils au
sujet de l'In-
vention.

coûta la vie à cette Reine ; De jeunes Israélites brisent leurs baguettes , en voyant qu'on leur préfère le respectable Vieillard qui épousa Marie , &c.

Il n'est point de règles pour l'Invention : l'art d'imaginer ne se communique pas ; mais il est des conseils utiles qui peuvent nous mettre dans des dispositions favorables à cette portion essentielle du Talent. On dit que *Racine* , l'un des plus grands Peintres en Poësie qui ait enrichi le Théâtre , se mettoit à portée d'éprouver en lui-même les sentimens qu'il vouloit retracer. Rentré dans son cabinet & plein d'un aimable enthousiasme , il s'occupoit de ses idées , & créoit avec facilité ces expressions vives , affectueuses qu'il a mises dans la bouche d'*Hippolite* , de *Xiphares* , d'*Aricie* , de *Monime*. Il prit d'autres vis-à-vis , quand il peignit la passion aveugle & le désespoir de *Phedre* , le tableau pathétique qu'expose *Theramene* , les situations sublimes d'*Athalie* & d'*Esther*.

Cette conduite annonce à l'Eleve qu'il doit se mettre en commerce d'esprit & de sentiment avec les objets capables de lui fournir l'ima-

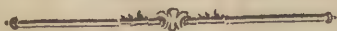
ge vivante des situations qu'il veut représenter. S'agit-il d'un sujet gracieux ? Qu'il lise les descriptions agréables, dont *Ovide*, *Tibulle*, *La Fare*, *Chaulieu* ont égayé leurs ouvrages ; qu'il se garde bien néanmoins de peindre les indécences que les deux premiers ne présentent que trop souvent. Veut-il élever son imagination jusqu'au sublime ? Qu'il consulte *Homere*, *Corneille*, *Milton* ; ils lui inspireront infailliblement des idées convenables à son objet. Les traits historiques dont il veut tracer la peinture, portent-ils un caractère de cruauté ou de fureur ? Qu'il s'attriste, qu'il noircisse son imagination par la lecture des barbares catastrophes, dont les Grecs & les Anglais ont ensanglanté leurs Théâtres ! Quelle facilité n'aura-t-il pas à saisir, d'après ces miroirs effrayans, les idées tragiques qu'ils sont capables de retracer !

L'attention de lire, non-seulement dans les meilleurs Auteurs, mais encore dans divers Historiens le sujet qu'on doit peindre, contribue infiniment à la fécondité & à la justesse des pensées. Par la lecture réitérée

on en grave profondément l'image dans la mémoire , & les différentes tournures que les Ecrivains prêtent à un événement , les divers aspects sous lesquels ils le présentent sont autant de flambeaux qui éclairent , qui vivifient , qui animent le génie. La combinaison de leurs différentes lueurs produit des jours , qui donnent au sujet une clarté nouvelle.

Mettons au rang des conseils utiles la sage précaution de s'occuper du trait d'Histoire par la réflexion , ou par la lecture le soir en se couchant. De même que les songes agréables ou funestes , qui nous font illusion pendant le sommeil , sont ordinairement le fruit des occupations qui l'ont précédé ; l'heureux succès d'une invention pittoresque est l'ouvrage des affections du cœur & des réflexions de l'Esprit. Le Génie se conforme assez volontiers aux impressions de l'un & de l'autre ; c'est dans son sein que souvent l'on voit éclore le germe des idées qu'ils y ont semé par hasard.





ARTICLE II.

DISPOSITION.

DANS l'œconomie de l'ordre pittoresque la Disposition succède immédiatement à l'Invention. Eh ! Qu'a-t-on de mieux à faire quand tous les préparatifs sont trouvés que de les disposer convenablement sur la toile ? Ce qu'on appelle Disposition ou Composition n'est autre chose que l'arrangement des idées que le génie a produites pour représenter un sujet.

Toute Composition est historique, ou allégorique, ou mixte. Dans le premier sens la Composition n'a pour objet que de mettre sous les yeux un fait avec les circonstances que les Historiens nous ont transmises. Sous le second point de vûe, elle nous présente les événemens sous les traits de l'*Allégorie* ; c'est-à-dire qu'elle exprime sous un voile figuré un sens différent de l'expression littérale. La Composition *Mixte* réunit un ou plusieurs traits allégoriques avec le Vrai

N^o. 44.

historique , dont il devient l'ornement & l'appui.

Qualités
essentiels à
l'Historique
d'une Com-
position.

Trois qualités essentielles à une Composition purement historique :
Fidélité , Clarté , bon Choix.

Quoique la scrupuleuse sévérité de l'Histoire ne soit pas absolument de l'essence de la Peinture , elle est d'une convenance indispensable à cet Art. Il faut qu'il y aye dans un Tableau une judicieuse imitation des choses vraies ou fabuleuses , telles qu'elles nous sont connues par le récit des Historiens , des Poëtes , ou par la Tradition. Cette imitation sagement exacte n'exclut pas néanmoins les licences modérées , qui sont permises aux Talens d'imagination ; elle exige au contraire que l'Artiste réveille , s'il est possible , l'attention du spectateur par quelque trait particulier d'érudition ou de sentiment dont l'Historien ne s'est point occupé , & qu'il pique la curiosité des Connoisseurs par des images qui ne s'écartent légèrement du texte , que pour rendre l'événement plus frappant. Ainsi *Raphael* ne s'est point fait un scrupule de représenter *Abraham* & ses Domestiques vêtus en

guerriers au retour de la Pentapole, quoiqu'il soit douteux si le Patriarche & ses serviteurs avoient endossé le casque & la cuirasse au sujet de cette expédition. Ainsi, par une licence non moins ingénieuse, *Poussin* dans son Tableau de la *Manne* a introduit une femme que l'extrême misère réduit à tetter sa fille, quoique la veille du jour où le peuple reçut la manne, il eût été nourri de caïlles qui avoient suffi pour faire disparoître la famine. Quel intérêt ces sortes de licences, ces traits d'esprit & de sentiment ne répandent-ils pas dans une ordonnance pittoresque ?

Dans la Composition la clarté n'est pas moins importante que la fidélité. Quand on n'a pas des idées nettes ou qu'on ne les conçoit pas d'une manière lumineuse, on ne les arrange qu'avec beaucoup de peine sur la toile. Celui qui, loin de leur donner un ordre convenable, les brouille, les confond, les entasse, ou les enveloppe d'équivoques, ne se fait entendre que difficilement. On le regarde sans l'admirer, même quand à quelques égards il mériterait de l'être.

Le mépris venge le Spectateur de l'embarras où l'Auteur mal-adroit le met pour deviner son sujet.

Que toutes les figures qui entrent dans une Composition y soient donc convenablement distinguées, par rapport au rôle qu'elles doivent jouer ! Que leurs attitudes, leurs expressions, leurs vêtemens annoncent leur rang, leurs sentimens, leur patrie ! Que le lieu de la scène, l'architecture, les monumens, les arbres, les plantes, les *Ciels* indiquent nettement le trait d'Histoire représenté !

Il est des sujets peu connus, équivoques par eux-mêmes, dont l'exposition la plus juste, la plus lumineuse, la plus exactement détaillée porte un caractère énigmatique, une sorte d'obscurité. Le seul moyen de les rendre intelligibles est de les accompagner d'une inscription qui en explique le sens. *Carachè* dans un Tableau de la Galerie Farnese, *Raphael* dans le *Parnasse*, dont il a orné une des Sales du Vatican, *Rubens* dans son Tableau de la *Conversion de S. Paul*, *Louis de Boullongne* dans la représentation de *S. Augustin converti*, peinte aux Invalides ; combien

de sçavans Maîtres en ont donné l'exemple !

Un des grands avantages de l'Artiste est d'avoir le choix du trait d'Histoire qu'il doit rendre. Il est des sujets plus favorables les uns que les autres ; il s'en trouve de plus analogues aux divers génies , & qu'on traite conséquemment avec plus de succès ; il en est de bas , d'ignobles , de si disgracieux , qu'on ne sçauroit sans répugnance en entreprendre l'exécution ; il en est de libres , d'indécens , de contraires aux mœurs qu'on ne peut traiter sans courir risque d'alarmer la pudeur & de faire rougir l'innocence. Malheur à l'Eleve qui se détermine par goût aux sujets de la dernière espèce ; ou qui pressé par l'attrait du gain se charge d'en tracer la peinture ! Quelque mérite qu'il répande dans ses ouvrages , ils seront peu estimés des personnes d'un goût épuré & d'un sentiment délicat. Le discrédit & le mépris , disons tout : les remords seront tôt ou tard la récompense de l'usage avilissant qu'il a fait de son Art.

On ne sçauroit avoir trop d'attention à ne traiter que des sujets nobles

& intéressans. C'est souvent du beau choix du trait d'Histoire que dépend la fortune d'un Tableau. Le Peintre judicieux doit éviter de se mettre au cas de ce ridicule Rimeur dont parle *Despreaux* (a) :

La Fable offre à l'esprit mille Héros divers,
Ulysse, Agamemnon, Oreste, Idomenée,
Helene, Menelas, Paris, Hector, Enée.
O ! le plaisant projet d'un Poète ignorant
Qui de tant de Héros va choisir Childebrand !

Lorsqu'on est contraint de satisfaire le goût des personnes à qui on doit de la considération, & qui nous asservissent à des sujets qui ne sont pas conformes à notre génie, on doit par quelque tour ingénieux d'esprit ou de sentiment, par quelque trait d'érudition, quelque heureux épisode, ou par des effets singuliers de lumière & de couleur sauver l'ennui & les dégoûts d'une peinture peu favorable.

[N. 45.]

Composition
allégorique.

L'Allégorie, second genre de composition, est de deux espèces, nous venons de l'annoncer ; l'Allégorie *simple*, dans laquelle l'Artiste, par le secours des figures symboliques,

(a) *Art Poët. chant III, vers 240.*

expose

expose sensiblement aux yeux quelque moralité instructive; tel est le Tableau allégorique qu'*Apelle* avoit fait de la *Calomnie*. On y voyoit la *Créduité* avec de grandes oreilles, assise entre l'*Ignorance* & le *Soupçon*. Elle tendoit les mains à la *Calomnie* qui s'avançoit vers elle. Cette Furie sous la figure d'une belle femme, ornée de riches atours étoit placée au milieu de la composition. Son visage enflammé respiroit la colere & la rage. De la main gauche elle tenoit un flambeau ardent, & de la droite elle traînoit l'*Innocence* par les cheveux. L'*Envie* la précédoit, accompagnée de l'*Embûche* & de la *Flatte-rie*, qui paroissoient ajuster ses ornemens. Le *Repentir* suivoit de loin, vêtu d'habits noirs & déchirés: il détournoit la tête: ses yeux étoient baignés de larmes, & la honte étoit imprimée sur son front. Dans cette attitude il sembloit recevoir la *Vérité*, qui s'avançoit lentement sur les pas de la *Calomnie*.

Dans l'Allégorie *mixte*, dont l'usage est bien plus fréquent, on introduit des personnages fabuleux qui annoblissent le trait historique. *Diane*

enlève au fer de *Calchas* la fille d'*Agamemnon* ; *Iris* tranche le fil des jours de la Reine de Carthage ; *Jupiter* & les Dieux reçoivent HENRI IV. dans l'Olimpe (a).

N^o. 46.

Conditions
de l'Allégo-
rie.

L'Allégorie exige trois conditions. Elle doit être intelligible , autorisée , nécessaire. Elle doit présenter des figures symboliques avec leurs attributs connus ; telle la *France* est clairement désignée par une femme , ayant une couronne sur la tête , un sceptre à la main , & revêtue d'un manteau bleu semé de fleur de lis d'or ; *Rome* par la Louve qui allaite deux enfans ; l'*Egypte* par un Crocodile qu'on lui associe. Toute obscurité rebute le spectateur , parce qu'elle l'humilie. Une clarté ingénieusement ménagée à l'esprit le fait jouir agréablement de sa découverte. L'amour propre est flatté de l'avoir dévoilée par le secours de ses lumières.

L'Antiquité est l'autorité la plus respectable dont on puisse étayer les Allégories. La Théologie des Payens a divinisé les vertus , les sentimens , les plaisirs , les affections du cœur & de l'esprit , les vices même. On en

(a) *Galrie du Luxembourg , onzième Tableau.*

trouve les attributs caractéristiques sculptés sur plusieurs monumens, & gravés sur d'innombrables médailles antiques. Le recueil que *Cesar Ripa* a fait de ces personnages symboliques & des signes distinctifs qui les caractérisent, est ce que nous avons en ce genre de plus complet. Les ouvrages des *Le Brun*, *Rubens*, *Poussin*, &c. fourniroient dequoi augmenter considérablement cette collection. Qu'il seroit à souhaiter qu'un Amateur zélé entreprît d'élaguer plusieurs images inutiles qui sont dans le *Mythologiste Italien* ! Il trouveroit à les suppléer par celles qu'ont ingénieusement trouvé les grands Peintres des derniers siècles.

Il faut que l'Allégorie soit nécessaire ; c'est-à-dire qu'il n'y aye point d'autre moyen plus simple, plus noble, plus convenable, & plus lumineux pour exprimer un sentiment, pour retracer un fait ou quelque-une de ses circonstances remarquables. Le Prince de Condé voulant faire représenter dans la Galerie de Chantilly l'histoire du Grand Condé son pere, trouvoit un inconvénient dans l'exécution du projet. Le Héros s'étoit lié

d'intérêt avec les ennemis de l'Etat. Il avoit fait une partie de ses belles actions , quand il portoit les armes contre son Souverain. Le Prince donna l'idée de destiner la *Muse de l'Histoire* , tenant en main un livre , sur le dos duquel étoit écrit : *Vie du Prince de Condé*. Cette Muse arrachoit en même tems des feuillets sur lesquels on lisoit les titres particuliers des hauts faits du Héros dans les Pays-Bas Espagnols. Quelle idée plus ingénieuse ? Pouvoit-elle être tracée sur la toile , sans le secours de l'Allégorie ?

N. 47.

Deux genres d'Allégories.

On distingue l'Allégorie *profane* de la *mystique*. Par Allégorie profane , on entend celle dont les sujets sont pris dans l'Histoire , la Fable , ou dans les événemens de la société civile. La *Mystique* est entièrement consacrée à la vraie Religion. Ces derniers sujets doivent être puisés dans les Livres Saints ou dans l'Histoire Ecclésiastique. On ne doit leur associer que des traits allégoriques qui soient analogues aux préceptes du Christianisme. C'est suivant ce principe que *Raphael* , en représentant le Pape *S. Leon* , qui arrête *At-*

tila, & lui persuade de borner ses conquêtes, a placé dans les airs *Saint Pierre* & *Saint Paul*, qui menacent le Roi des Huns. Par-là ce grand Peintre fait entendre fort spirituellement que l'éloquence de *S. Leon* étoit soutenue par la protection de Dieu.

Que l'Artiste judicieux aye une égale attention à supprimer des Allégories profanes les traits consacrés à la véritable Religion, & à proscrire les objets fabuleux de la représentation de nos respectables Mysteres ! Ceux-ci doivent être traités d'un stile pur, grand, majestueux, capable d'inspirer la vénération ; c'est la *Foi*, l'*Espérance* qui soutiennent un Martyr ; l'*Hérésie* écrasée sous les pieds des Peres de l'Eglise ; la *Religion* affligée de la mort d'un Saint Prélat, &c. Qui est-ce qui ne seroit indigné de voir *Junon* assister aux couches de la Vierge (a) ; un Evangeliste s'intéresser au destin de *Roland* * ? Qui est-ce qui ne riroit de voir dans une cérémonie de l'Oriflamme, *Vulcain* présenter à S. Louis des armes forgées pour le succès des Croisades ?

* Voy. l'*Arioste*, chant 34. sur la fin.

(a) *Sannazar*, Poëm. de partu *Virginis*.

N^o. 48.
Composition
mixte.

La Composition appelée *Mixte*, fait un mélange ingénieux du merveilleux avec l'Historique, pour prêter au sujet plus de force, plus d'agrément, & quelquefois plus de clarté. Ces sortes d'ouvrages intriguent agréablement le spectateur, parce qu'ils l'attirent successivement par la vue des personnages vrais & par celle des fabuleux. Ses yeux & son esprit sont de moitié du plaisir que lui cause ce spectacle pittoresque; aussi s'en occupe-t-il délicieusement. Telles sont presque toutes les Peintures des Galeries du Luxembourg (a) & de Versailles (b). L'on y trouve un heureux assemblage des vérités de l'Histoire & des plus riches fictions de l'Allégorie. Ce sont de vrais Poèmes Épiques. Marie de Medicis est l'Héroïne de l'un, Louis XIV. le Héros de l'autre; les Tableaux en sont les chants; là regnent un génie fécond & solide, un esprit fin, un jugement éclairé & profond.

Mais quelque importante que soit la partie historique de la Composition, on conçoit aisément qu'il ne

(a) *Galer. du Luxemb. peinte par Rubens.*

(b) *Galer. de Vers. peinte par le Brun.*

faut point lui sacrifier les droits de la partie pittoresque, comme il ne convient point de sacrifier au Pittoresque les droits de l'Historique.

N°. 49.

Différence
de l'Histori-
que d'avec le
Pittoresque.

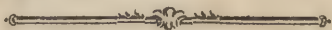
Un Artiste littérateur plus sensible aux vérités de l'Histoire qu'aux artifices & à l'enthousiasme du Talent, ne manque pas de rassembler avec exactitude tout ce qui concourt à rendre l'événement avec ses plus légères circonstances. S'agit-il de peindre la *Mort de Cesar*? Cet Artiste représentera le tumulte du Sénat, la fureur de *Brutus*, la rage des Conspirateurs, toutes les horreurs qui accompagneront cet attentat trop célèbre. Le *Théâtre de Pompée*, sa *Statue*, les *Tablettes de Cesar*, l'éguille même dont il perça le bras de l'un des Conjurés, tout s'y appercevra distinctement. Les détails de l'Historien seront rendus sous le crayon du Peintre. Il a parfaitement saisi, spirituellement retracé l'Historique de son sujet. Mais si les tournures heureuses dans les figures, si les ingénieux contrastes dans les groupes, si les effets piquans dans le clair-obscur; si la force des expressions, l'élégance des attitudes, si l'esprit, l'enthousiasme de l'Art y

sont négligés & pour ainsi dire éclipsés ; l'exactitude des recherches historiques aura absorbé le génie , & l'aura refroidi sur les autres parties du Talent. Le Pittoresque du sujet sera totalement manqué.

Un autre Emule d'*Apelle* se livre à toute la fougue de sa verve. Plus affecté des charmes de l'Art que des vérités de l'Histoire , il peint *Cléopâtre* expirante avec toutes les graces de l'enjouement & de la beauté ; il place *S. Paul* au rang des Apôtres occupés à l'élection de *S. Matias* ; il introduit dans la peinture du *Déluge universel* un *Trirème* dont les voiles flottantes luttent contre les vents orageux ; double anacronisme ! Que lui importe ? Il a peint sa *Cléopâtre* dans le goût du *Correge* ; son *S. Paul* dans la maniere du *Lanfranc* ; sa Tempête dans le stile de *Montagne*. Il a tiré de ses contraventions à l'Histoire des nouveautés séduisantes , des effets piquans ; il n'a pensé qu'à peindre un Tableau.

Ces deux Artistes ont des objets bien différens. Ils se réunissent néanmoins sur un article ; c'est qu'ils sont l'un & l'autre dans l'erreur. Qu'avec

juste raison on leur préfère celui qui, non moins occupé de la vérité des événemens que des charmes de l'Art, associe sans pédantisme & sans libertinage l'Historique au Pittoresque; foumet les faits à ces heureuses licences qui les embellissent sans les altérer, les arrange sur la toile dans ce beau désordre qu'inspire un sage enthousiasme, évite avec un même soin le ridicule de faire sans verve, sans génie la gazette d'une catastrophe, & celui d'en faire le Roman sans vraisemblance, ou l'Histoire sans vérité; il se dirige en homme également instruit dans les parties essentielles de son talent.



ARTICLE III.

PITTORESQUE D'UNE COMPOSITION.

LE Pittoresque d'une Composition consiste dans un choix singulier & piquant des effets de la Nature, assaisonné de l'esprit & du goût soutenus par la raison *. C'est la partie qui concerne essentiellement les maximes &

* *Consér.
d'Ant. Coy
pel.*

les ressources de l'Art. Les Principes de la Peinture , envisagés sous ce point de vûe particulier roulent sur l'œconomie générale , les groupes , les expressions , les contrastes ; sur les effets , l'harmonie & l'exécution.

Nº. 50.

Œconomie
générale.

L'œconomie générale oblige l'Artiste à établir un groupe principal auquel tous les autres soient subordonnés , & qui reçoive l'effet dominant. La place de ce groupe est arbitraire. On la lui décerne ordinairement au milieu du Tableau , pour servir de point central à l'équilibre de la Composition.

Que le Héros du sujet fasse le plus bel ornement de ce groupe ! Qu'il s'y distingue comme un Souverain au milieu de ses Courtisans , & qu'il y attire les regards du Spectateur par quelque accident de lumière , par quelque effet particulier de couleur , ou par quelque privation de jour ingénieusement ménagée !

Comme il est dans les figures des aspects plus ou moins heureux , il est dans les Compositions des aspects plus ou moins favorables. Le moyen de présenter une ordonnance pittoresque sous un point de vûe neuf &

piquant, est de modèler en petites figures le sujet entier ; de tourner autour de la composition modélée, & de choisir la face la plus singulière que la perspective présentera. *Le Poussin*, *Paul Veronese*, & plusieurs grands Peintres ont eu recours à ce stratagème de l'Art, soit pour trouver des figures, des groupes, des compositions extrêmement pittoresques, soit pour s'assurer de la vérité des ombres & des lumières.

La variété des plans, le haut & le bas qu'on ménage aux objets, les contrastes, les grands repos qu'on leur prête, contribuent infiniment à la singularité d'un tout ensemble. A ces égards la science de la Perspective est d'un très-grand secours à l'Artiste.

Nº. 57.

Groupes.

La distribution raisonnée des Groupes entre dans l'œconomie générale. Qu'ils soient toujours variés dans leurs formes, & contrastés dans leurs mouvemens ; mais qu'ils soient liés entr'eux par un enchaînement de traits & de lumières.

Le concours des Groupes doit tendre à donner à l'ordonnance pittoresque une forme pyramidale. Leur arrangement doit être néanmoins com-

biné de manière qu'il n'y paroisse aucune affectation, & que le résultat semble être l'effet du hasard plutôt que l'ouvrage de l'industrie.

Un des principaux objets de la liaison des Groupes est de conduire l'œil du Spectateur sur le Héros du sujet. Il convient que cette opération se fasse par une marche diagonale. Les procédés par lignes horizontales, ou parallèles à la bordure du Tableau, produisent rarement des aspects pittoresques.

Un beau Groupe doit ressembler à la grappe de raisin ; il est la collection de plusieurs parties réunies par des liens pittoresques, qui ne forment qu'un seul tout. Il doit avoir sa *chaîne* ; c'est-à-dire des objets qui s'échappant avec adresse de la masse du Groupe, servent à le lier avec les Groupes voisins, ou avec d'autres figures qui l'aggrandissent. Tous les Groupes doivent avoir leur soutien. On nomme ainsi, les Groupes subordonnés, qui font la balance, la pondération, l'équilibre du tout ensemble, & qui concourent à faire valoir le Groupe capital.

C'est un trait fort ingénieux que

d'arranger des Groupes qui donnent l'idée d'une multitude plus grande qu'on ne la représente en effet. On indique une Armée entière, en plaçant à propos quelques têtes groupées avec des boucliers qui s'entrechassent les uns les autres ; en distribuant sur divers sites des tentes réunies, des tas de lances hérissées, entremêlées d'étendarts, de drapeaux, de signes militaires, d'instrumens de guerre. C'est un grand art que de ménager aux Spectateurs le moyen de laisser agir leur imagination. L'amour propre sçait gré à l'Artiste qui leur fait accroire qu'ils sont en partie les auteurs de ce que leur imagination ajoute au Tableau, & ils jouissent réellement du plaisir d'avoir part à l'ouvrage. A cet égard l'homme à talent est au pair de cet homme d'esprit qui prête de l'esprit aux autres.

N°. 52.

Il ne suffit pas de contraster les Groupes dans leurs formes, il faut aussi les contraster dans l'expression des figures dont ils sont composés. Ce n'est pas qu'il soit nécessaire d'introduire toujours des oppositions frappantes d'attitudes & d'airs de

Contrastes
dans les
Groupes.

tête , de mouvemens & de caractères , ni de mettre en jeu à tout propos & d'une figure à l'autre une attitude d'action avec une situation de tranquillité. Il est quelquefois d'élégantes répétitions de gestes , de mouvemens , de regards , qui produisent des effets merveilleux , quand elles sont adaptées à des personnages qui ont une même intention , un même intérêt , & qui sont agitées de la même passion. C'est ainsi que *Raphael* a représenté , dans son *Heliodore* , un Groupe de plusieurs femmes , qui par des démonstrations uniformes tendent à l'expression d'un même sentiment. C'est dans la même vue que *le Poussin* a retracé deux Israélites dans une même attitude , cueillans l'un & l'autre la manne avec la même avidité.

La règle est différente , lorsqu'il s'agit de caractériser deux personnes qui sous l'apparence d'un même intérêt ont néanmoins des intentions opposées ? Avec quelle habileté *Rubens* , dans le *Jugement de Salomon* , a-t-il distingué l'empressement tendre & sincère de la Mere véritable , d'avec la tendresse simulée de celle qui

vouloit en imposer au plus sage des Rois !

C'est par l'opposition des sentimens & des caracteres de tous les personnages qui forment les divers Groupes d'une composition , que l'on y répand l'esprit de la Nature & cette variété ragoutante à laquelle tous les objets sont soumis ; mais ces beautés doivent y être conçues par masses. Qu'ordinairement toutes les expressions d'un même Groupe ne diffèrent entre elles que par de légères nuances , & qu'elles soient dans un contraste sensible avec les caracteres du Groupe opposé !

Tous les objets animés & inanimés peuvent faire contraste entr'eux ; mais ce ne doit jamais être d'une maniere exagerée. Il ne faut point affecter de pancher du côté droit une figure , un Groupe , quand celui qui lui sert de soutien ou de balance penche du côté gauche. Il faut que les oppositions soient douces , naturelles , & qu'elles ne forment entre elles qu'un ingénieux cadencement. Il est même des occasions où il est important de soutenir le mouvement d'une figure ou d'un Groupe par un mouvement à

peu près pareil. Nous ne prétendons pas néanmoins insinuer qu'il n'y ait des circonstances, sur-tout dans les grandes Compositions, où il soit nécessaire de présenter des chaînes de figures & de groupes qui se croisent dans leur marche. On donneroit en vain des règles sur cette partie du Talent, si le génie & le jugement de l'Artiste ne lui suggerent les menagemens dont il doit user, pour ne rien faire de monotone qui affadisse son ordonnance pittoresque; rien de trop affecté qui y répande un air de gêne; rien de trop bisarre qui paroisse faire violence à la Nature.

Nº. 53.

Effets de
lumière.

Les maximes qui concernent les effets d'une Composition sont, à peu de chose près, les mêmes que celles qui sont propres au Dessin, & dont nous avons fait mention ci-devant. Ce qui se pratique à l'égard de chaque objet particulier, ne diffère presque en rien de ce qui se pratique à l'égard du tout ensemble d'une machine pittoresque. Dans une seule figure, dans une seule tête doivent se trouver les principes d'une grande Composition, & ces mêmes principes doivent être distribués dans la Compo-

sition la plus étendue avec la même intelligence qu'ils sont menagés dans une simple tête. La Lumiere est la source de tous les effets ; elle n'agit pas différemment sur un tout ensemble que sur les parties de détail.

La Lumiere se communique aux objets de quatre façons différentes. On peut l'y considérer comme principale, comme glissante, diminuée, ou réfléchie. La Lumiere principale, dont les autres ne sont que les diverses modifications, vient d'en-haut, tombe à plomb, & éclaire souverainement la partie éminente de la figure. La seconde, qui ne fait que se couler le long de l'objet, & que pour cette raison on nomme Lumiere glissante, s'étend d'une teinte plus égale. La Lumiere diminuée s'affoiblit à proportion de ce qu'elle s'éloigne ou du principe qui la produit, ou de l'œil du Spectateur ; c'est la troisième sorte de Lumiere. La quatrième, nommée Lumiere réfléchie, emprunte des nuances du corps qui renvoie la lumiere ; son rejaillissement est toujours relatif à l'éclat du corps qui l'occasionne.

La Lumiere principale doit tou-

jours dominer , & être soutenue par d'autres qui lui soient subordonnées. Celles-ci se dégraderont insensiblement , & s'uniront aux ombres par la médiation des demi-teintes.

Nº. 54.

Lumière
principale.

On ne doit jamais répéter la Lumière principale ; mais il est important de la rappeler dans les diverses parties de la Composition , pour n'en pas réduire les effets à celui de la *Lanterne*. Cette affectation n'est convenable qu'aux sujets de nuit , ainsi que l'a pratiqué le *Corrège* dans son Tableau de la *Nativité du Sauveur* , traitée dans ce goût. Pour soutenir artistement la Lumière principale , il faut introduire des Echos lumineux qui appellent successivement l'œil du Spectateur , & qui le promenant d'un bout à l'autre sur des lignes diagonales , lui fassent paroître le Tableau plus grand que la toile.

C'est à l'endroit où se passe le plus fort intérêt de l'action qu'il convient ordinairement de placer la Lumière principale. Les Echos doivent être distribués sur les circonstances les plus considérables. Ils peuvent être portés à l'éclat le plus vif sur les premiers sites , pourvû que le volume

n'en soit pas bien large, & qu'ils ne soient, par rapport à la Lumière dominante, que ce que sont les touches à l'égard de la masse.

La Lumière principale doit, autant qu'il est possible, présenter dans sa marche & dans sa progression, des formes triangulaires, une trace diagonale & une chaîne successive dont l'œil ne perde jamais le fil. Qu'elle soit liée avec tous les objets qui l'environnent, par des lumières secondes, moins vives, & qui ne disputent point avec elle ni par l'éclat ni par le volume ! Qu'enfin elle soit soutenue par de grandes parties de demi-teinte !

N^o. 55.

Les Demi-teintes sont les ressorts les plus propres à faire mouvoir une machine pittoresque. Elles servent également à relever l'éclat des lumières & la fierté des ombres, par la subordination de beauté où on les soumet à l'égard des unes & de force à l'égard des autres. Le volume des masses de Demi-teinte doit être plus considérable que celui des lumières par le principe général qui prescrit, que toute masse qui soutient soit plus large que la masse soutenue.

Demi-teintes.

Si le soutien est moins fort, il ne sçauroit soutenir, & s'il n'est qu'égal en force, il soutiendra foiblement.

Une masse de Demi-teinte peut servir à étendre celle de la Lumière, ou à faire opposition avec elle. Dans le premier effet, on doit l'opposer à un fond obscur qui la fasse briller; pour lors elle peut être regardée comme Lumière seconde. Dans l'autre, elle doit se détacher sur un fond clair, qui lui donne la consistance, la solidité, la valeur dont elle a besoin pour faire un contraste frappant; mais dans l'une & dans l'autre circonstance, la masse de Demi-teinte doit être soutenue par une masse d'ombre qui soit non-seulement plus considérable en volume, mais encore aussi étendue que la Demi-teinte & la Lumière réunies ensemble. Ainsi ont pensé & opéré la plupart des grands Peintres qui connoissoient parfaitement la magie des effets.

N°. 56.

Ombres.

Les Ombres donnent aux Demi-teintes l'éclat dont celles-ci font briller les Lumières. Elles seront traitées d'un ton vague, par masses plates, & n'offriront que de très-légers détails des objets qu'elles voileront.

C'est de l'uniformité de leurs couleurs que naît l'harmonie d'un tout ensemble. Il convient néanmoins que tous les corps y conservent la nuance caractéristique qu'ils tiennent de la Nature, avec les modifications que la privation de jour peut leur donner. Qu'on ne s'y trompe pas ! Nous parlons des Ombres légères & reflétrées, telles que les produit le Naturel éclairé par les rayons de l'Astre du jour ; des Ombres qui doivent établir leurs effets moins par leur obscurité que par leur étendue ; enfin des Ombres qui sont susceptibles des différentes nuances qu'exige l'intérêt de l'ouvrage ; car tout est relatif : les Ombres ne doivent être obscures qu'à raison de la *vagueffe* des demi-teintes, & les demi-teintes ne doivent être sourdes qu'à raison de la vivacité des clairs. Il est aisé de conclure, qu'en pratiquant ces principes, on peut faire un Tableau très-lumineux, tel qu'on en voit de *Romanelli*, quoique l'étendue des Ombres soit à peu près aussi considérable que le volume réuni des demi-teintes & des lumieres.

Dans une Composition il doit y avoir des Ombres principales & des

Ombres dégradées , relativement à leurs sites & aux objets qui les environnent ; les plus vigoureuses auront leur place dans les endroits voisins des plus brillantes lumieres , & dans ceux qui seront le moins reflétés.

Quelquefois les masses les plus brunes occupent les sites les plus éloignés ; les plus proches de l'œil , ceux qui sont sur les premiers plans du Tableau , ne reçoivent alors de vivacité que par touches. Nous le répétons : que la marche des Ombres soit diagonale , & les effets triangulaires comme ceux des lumieres ! La progression de celles-ci doit servir de modèle aux autres , afin que les clairs & les bruns formant entr'eux une juste balance concourent mutuellement à l'équilibre de la Composition. La qualité des Ombres dépend de l'élévation plus ou moins considérable d'où part la lumiere qui les occasionne , & de la proximité du corps qui les produit ; aussi sont-elles plus vives , plus obscures , & plus prononcées dans un endroit renfermé où le jour vient d'en haut (tel qu'une Eglise) , qu'en pleine campagne , où elles sont adoucies par la reverbération des reflets.

On doit distinguer les Ombres qui se nichent dans des creux & sous des parties fouillées d'avec celles qui s'étendent & glissent sur les objets. Les premières peuvent être mates & traitées fierement ; les autres doivent être moëleuses , légères , vives à l'endroit d'où elles partent , & fondues à mesure qu'elles s'éloignent du principe qui les forme. Mais dans quelque endroit de la Composition qu'on les place , de quelque nature qu'elles soient , les Ombres portées seront toujours plus vigoureuses , plus expliquées , plus colorées que celles des corps qui les portent ; ainsi que nous l'avons dit ailleurs.

N°. 57.

Reflets.

Les Reflets achevent d'opérer l'illusion que l'artifice des lumières , des demi-teintes & des ombres avoit artistement entamée. Un objet ne peut être arrondi sans le secours des Reflets ; c'est par leur entremise qu'il prend le plus parfait relief. Ils ne contribuent pas moins à la légereté , à la vaguesse , à l'harmonie du tout ensemble , qu'à l'effet , au saillant de tous les détails.

En rendant les parties qui tournent plus fuyantes & plus douces , les

Reflets en favorisent la rondeur ; ils forment l'accord général en communiquant aux corps les réjaillissemens réciproques , & des lumieres qu'ils recoivent , & des tons dont ils sont colorés. Ces réjaillissemens qui portent une nuance empruntée du sujet qui les renvoie , suivent la même marche qu'une bale qui en rebondissant ouvre plus ou moins son angle , suivant la force du bras qui la jette & la nature du corps qui la repousse (a). Les Reflets conséquemment doivent être différens en force & en couleur , à proportion de la lumiere qui les produit & relativement à la nature de l'objet qui les renvoie.

De deux corps voisins le plus brillant & le plus lumineux prête ses nuances à l'autre , sans en rien emprunter ; telle la clarté d'un flambeau communique sa lueur rougeâtre au corps qu'elle éclaire , sans participer du ton du corps éclairé.

N°. 18.

Divers genres de Masses.

Quatre especes de Masses entrent donc dans la magie des effets d'une Composition. Masses de lumiere , Masses de demi-teinte , Masses d'obf-

(a) *Extrait des Confé. de l'Académie , Testelin pag. 21.*

curs & Masses de reflets. Elles sont toutes d'une égale importance, & ne produisent l'illusion qu'autant qu'elles sont toutes parfaitement entendues. De combien de combinaisons séduisantes ne sont-elles pas susceptibles ? De combien d'ingénieuses variétés leur concours ne peut-il pas être l'occasion & la source ?

Une Masse de demi-teinte, qui relève l'éclat d'un objet lumineux, est-elle ici opposée à un fond clair ? Là elle se trouve en contraste avec un objet vigoureux en brun, qui la rend lumineuse elle-même. Non loin ce sont des Masses claires, qui par leur couleur propre se détachent sur un Ciel brillant ; plus près des ombres fieres qu'éclairent de tendres reflets. Tantôt c'est sur un fond suave que se détachent des objets obscurs ; & tantôt c'est sur la plus sombre des forêts, qu'un Temple lumineux, qui la chasse dans un lointain, paroît, s'avance & repousse sur les premiers plans, des groupes vagues, assaisonnés des touches de brun les plus fortes ; ces partis divers successivement ramenés & employés à l'appui les uns des autres peuvent former des effets

variés ; que l'Artiste multiplie autant qu'il veut. Il lui suffit de faire attention qu'il n'y a rien d'absolu dans la Nature ; que tout n'est clair ou brun , gris ou coloré , grand ou petit , vigoureux ou suave que par le contraste de ce qu'on lui oppose.

Mais sur-tout qu'il évite avec soin ces Masses obscures , ces privations outrées , ces affectations triviales , qui ne portent à juste titre le nom de *Repoussoirs* que pour faire sentir qu'elles ne sont que des ressources manierées , démenties par la Nature ! Lorsque rien n'empêche les objets de recevoir les lueurs du jour naturel , ou les reflets des corps voisins , la Masse la plus brune , principalement quand elle est placée sur les premières lignes du Tableau , peut être réveillée par des clartés douces , & même par des lumières , qui en lui prêtant de la vigueur , en ôtent l'ennuyeuse uniformité.

De la conduite & du menagement des Effets naît le charme de l'Harmonie.

Nº. 59.

Harmonie
de la Com-
position.

L'Harmonie d'une ordonnance pittoresque consiste dans le rapport , la liaison , le balancement de tous les

objets qui la composent. De même que pour la parfaite Harmonie d'une figure il doit y avoir une espèce d'uniformité dans ses membres, il faut que dans une Composition on trouve une unité d'idées qui en ramène toutes les parties à l'expression générale de l'événement que l'on peint.

Il n'est rien de ce qui environne le Héros, qui ne doive porter, pour ainsi dire, la livrée de son caractère, de sa situation sur la physionomie & dans les gestes. Tout doit concourir à répandre dans le Tableau une nuance caractéristique qui annonce le sujet au premier coup-d'œil.

Cette unité ne doit cependant point tenir de la monotonie. Elle doit être réveillée par quelque ingénieux épisode, par quelque diversion adroitement ménagée, qui ne distraie de la catastrophe que pour la faire mieux sentir. Dans une pièce de théâtre les dissipations d'un *Prodigue* relevent la fardide économie d'un *Avaro*; les ruses d'un *Traître* font briller les sentimens délicats d'un *honnête Confident*. Heureux contrastes dont un homme d'esprit peut ménager l'équivalent dans une ordonnance pittoresque par

l'opposition raisonnée des caractères, des situations, des groupes, & des effets !

En combinant la variété des attitudes, des affections, des sentimens ; en diversifiant les nuances d'expression, les accidens de lumière que les figures peuvent produire, imitons l'adresse du Musicien, qui emploie dans un nombreux concert, des voix, des instrumens dont la mélodie, l'étendue, la force, le caractère différent considérablement, & dont néanmoins résulte un tout ensemble si harmonieux, qu'on diroit que tous les sons partent d'un seul organe.

L'Harmonie a toujours les mêmes principes. Elle n'est que le résultat du rapport & de la liaison des parties qui forment un tout ; mais elle doit être variée suivant la nature ou le genre de l'action, non moins par le stile dans lequel la Composition est rendue, que par celui dans lequel on la conçoit & on l'arrange. On relève, ou l'on affoiblit sa valeur par la manière dont elle est exécutée.

N°. 60.
La belle Exécution sert à produire le Génie avec succès.

L'Exécution, cette partie du Talent qui semble purement mécanique & ne rien tenir du génie, sert

infiniment à le produire avec succès. Elle n'a pas toujours été envisagée par plusieurs Artistes célèbres, qui ont renouvelé la Peinture, comme aussi importante qu'elle l'est devenue depuis lors. Tel est le goût des hommes pour la perfection ; il va toujours croissant dans les siècles éclairés. Pour mériter leurs suffrages, il ne suffit pas de faire de belles choses, il faut qu'elles soient bien faites, & que la main soit de moitié dans le mérite de l'esprit. Sçachons leur gré de cette délicatesse ; en flattant leurs plaisirs, elle contribue à l'avantage des Arts.

Quoique les beautés d'Exécution ne soient pas ordinairement l'objet principal de l'Artiste, & qu'il ne s'en serve que de moyens pour mettre en œuvre des beautés d'un ordre supérieur, elles sont extrêmement importantes. Elles servent à fixer les yeux du Spectateur sur des objets destinés à toucher son ame, & sans les attrait du *Beau faire* la rapidité avec laquelle il parcourroit certains ouvrages l'empêcheroit d'en appercevoir toutes les finesses. Il faut regarder les beautés d'Exécution, comme l'adresse

dont se sert le Génie pour remplir parfaitement l'objet qu'il a de plaire & d'intéresser.

N°. 61.

Beau faire ;
en quoi il
consiste.

Mais qu'est-ce que le *Beau faire* relativement au tout ensemble d'une Composition ? C'est l'art de lui imprimer le stile analogue au sujet qu'elle retrace, en adaptant à tous les objets le tact qui leur est propre, & en répandant par-tout une manière hardie & ragoutante. Un *Ban de Diane* seroit d'une exécution mal assortie, si la Composition en étoit rendue sous un pinceau fier & heurté. Une ordonnance pittoresque qui représenteroit les *Titans éraflés sous Ossa & Pelion* seroit traitée d'un genre peu convenable, si le pinceau en étoit arrondi & fondu.

La hardiesse du tact est un des grands mérites du *Beau faire*. Dans la hardiesse nous comprenons la facilité à manier le crayon, le pinceau, l'ébauchoir, ou le ciseau. Cette facilité suppose la connoissance parfaite des formes, des tons, & des effets. Sans cela on tâtonne, on roule autour du vrai. On le trouve à la fin, mais ce n'est qu'avec peine, & l'ouvrage se ressent quelquefois de la fatigue

de l'ouvrier , au lieu que l'Artiste éclairé saisit fierement & sans balancer l'esprit, l'ame de la Nature.

La hardiesse doit être accompagnée de la netteté & de la précision. On est quelquefois ébloui par un maniment d'outil facile ; les Demi-connoisseurs en sont souvent les duppes. Ne nous y trompons pas ; ces traits hardis , s'ils sont semés sans justesse , annoncent les écarts d'un génie libertin qui cherche à en imposer. La facilité véritablement estimable fait passer sur la toile ou sur l'argile promptement , mais avec précision ce que le génie instruit a nettement conçu.

Ce n'est pas que la main d'un habile Maître exprime toujours sur son ouvrage du premier coup , & d'une maniere infallible un sentiment vif & sublime. Il est une certaine irrésolution , qui caractérise , non son incapacité , mais sa délicatesse. Cette indécision produit une multiplicité de contours habilement jettés les uns sur les autres , un sçavant désordre de touches d'où naît ordinairement cette manœuvre ragoutante qui entre dans le mérite du *Beau faire*. Telles les Esquisses des grands Maîtres , tels

les Cartons de *Raphael*, du *Dominiquin*, de *Carle-Marat*, qu'on peut regarder à certains égards comme des Compositions, puisqu'ils retracent des groupes entiers, & souvent plusieurs groupes réunis, présentent ces signes non équivoques d'une louable irrésolution. On voit que leur délicatesse scrupuleuse cherchoit parmi plusieurs contours tracés autour du vrai celui qui étoit le plus convenable à la nature des sujets, & que par une touche fiere ils le détachent ensuite de tous les autres qui avoient servi à le trouver.

Ce qui est démontré dans les Cartons, & sur-tout dans les belles Esquisses des grands Maîtres, ne se borne pas à ce qui concerne le *Beau faire*, relatif à l'exécution d'une ordonnance pittoresque. Ces ouvrages, ainsi que plusieurs de leurs chefs-d'œuvres qui renferment essentiellement les principes du Pittoresque d'une Composition, semblent dire à tous les Artistes : Lorsque vous aurez arrangé vos objets dans une économie judicieuse, que vos groupes seront bien liés & contrastés, que vos masses de lumière distribuées avec intelligence au-

ront mis en harmonie tous les membres de votre Composition , achevez de perfectionner par une exécution sçavante ce que vous avez si heureusement disposé. Epuisez les ressources d'une manœuvre distinguée & les graces du *Beau faire* sur les figures qui enrichissent les premiers plans de votre Composition ? Passez-vous à des sites plus reculés ? Que les travaux soient plus uniformes , les touches moins fermes , les effets moins sensibles ! Enfin arrivez-vous à la partie du fond ? Qu'on n'y distingue plus que des masses plates , des formes adoucies sans presque aucun détail, & que les objets les plus reculés , fondus dans une espèce de vapeur , n'y prennent que les nuances du lointain !



ARTICLE IV.

POETIQUE & ENTHOUSIASME.

Nº. 62.

ON peut envisager le Poëtique pittoresque sous deux points de vûe : Poësie générale d'une Composition ; Poësie particuliere des Caractères.

Poësie générale & Poësie particuliere.

Les principes de la Poësie générale se réduisent à deux chefs. Le premier concerne le choix du trait Poëtique, le second regarde la maniere de le concevoir & de l'arranger.

En général une Composition traitée poëtiquement est celle dont l'intérêt se menage, ou se dénoue par l'entremise d'une Puissance supérieure à l'humanité. Tels sont la plûpart des sujets peints d'après l'Iliade, l'Énéide, la Jerusalem délivrée. Les Ecrivains sacrés ont aussi enrichi leurs narrations d'une Poësie d'autant plus noble qu'elle représente le Vrai, ou son image. On peut l'introduire dans les plus grands sujets; la *Création du monde*, le *Passage de la Mer rouge*, la *Promulgation de la Loi*, enfin dans tous ceux dont les circonstances peuvent être animées & dont les accessoires peuvent être personnifiés.

Celui qui réussit à traiter poëtiquement un sujet d'Histoire, ne procure pas seulement par-là au Spectateur l'agréable impression, que la réunion du Vrai avec ce qui est symbolique produit assez ordinairement sur l'esprit & sur le cœur; il prend encore le moyen assuré de jeter de la clarté,

de la nouveauté, une ingénieuse singularité & une variété intéressante dans la représentation des événemens.

Veut-on peindre la *Contagion* qui désola le camp des Grecs ? Si l'on ne rassemble sur la toile que des tas de morts & de mourans, on retracera une espèce d'énigme. Mais en leur associant *Apollon* lançant du haut de l'Olimpe ses flèches mortelles, à la sollicitation de *Nemesis* & aux prières de *Chrysis*, on dévoilera le sujet par ce Poétique ; le Spectateur tiendra le mot de l'énigme, ou plutôt ce n'en sera plus une.

Introduire dans le *Jugement de Paris* ce berger du Mont Ida sollicité par la *Volupté* à donner la pomme à *Venus*, y joindre *Minerve* & *Junon* irritées de la préférence, reprenant la route des Cieux à la lueur du flambeau de la *Discorde* ; voilà des idées poétiques qui rendent neuve & intéressante la peinture d'un trait fabuleux, cent fois répétée sous des images assez communes.

La *Fontaine Navonne*, monument plein de sçavoir & de génie dont le *Bernin* a décoré Rome, présente une ingénieuse Poésie. Le *Nil* personnifié

& caractérisé par tous les attributs , que les Anciens lui assignent , se couvrir la tête avec un voile. Par cette circonstance poétique le célèbre Statuaire a désigné , que la source de ce Fleuve fut long-tems inconnue , malgré mille recherches réitérées.

Un trait non moins ingénieux est mis en œuvre par *le Brun*. Qu'on se transporte au champ d'Arbelles avec lui ! Son pinceau nous retrace le Devin *Aristandre* une branche de laurier en main , montrant aux Macedoniens presque découragés l'aigle qui plane sur la tête du Conquérant , comme un pronostic assuré du triomphe. Heureuse pensée , que la Poésie la plus noble adopteroit volontiers !

A-t-on fait choix des idées poétiques dont on veut enrichir une Composition ? Il faut les arranger d'une manière convenable au sujet & conforme , sinon à la vérité , du moins à la vraisemblance. Quoiqu'elles ne soient qu'épisodiques on doit les unir inséparablement à l'action principale , sans néanmoins la dégrader ni l'affoiblir. Les traits poétiques doivent servir à la soutenir par des circonstances intéressantes , à la présenter dans un

beau jour , en lui réunissant des accidens pathétiques. Il convient d'observer également ces maximes dans les sujets fabuleux , historiques & sacrés. Mais , que la loi des décences règle toujours l'effor de l'imagination ! On ne doit associer que de respectables idées aux événemens qui intéressent la gloire de l'Eternel. Les traits majestueux de l'Histoire doivent être peints sous des pensées nobles & héroïques.

Dans les Tableaux gracieux de la Fable , on emploiera les crayons & les pinceaux dont les Peintres-Poètes ont fait usage. Ainsi que la Poësie , la Peinture se soutient par la Fable & vit de fictions.

Là pour nous enchanter tout est mis en usage ;
Tout prend un corps , une ame , un esprit , un visage.

Chaque *Vertu* devient une *Divinité* :

Minerve est la Prudence & *Venus* la Beauté.

Ce n'est plus la vapeur qui produit le tonnerre ,

C'est *Jupiter* armé pour effrayer la Terre.

Un orage terrible aux yeux des Matelots ,

C'est *Neptune* en courroux qui gourmande les flots.

Echo n'est plus un son qui dans l'air retentisse ,

C'est une *Nymphe* en pleurs qui se plaint de *Narcisse*.

Ainsi dans cet amas de nobles fictions

Le Poëte s'égaye en mille inventions,

Orne , élève , embellit , aggrandit toutes choses ,
Et trouve sous sa main des fleurs toujours écloses (a).

Ces adroites licences réussissent parfaitement dans les mains d'un habile Artiste. Sous le pinceau du *Correge* la *Pluie d'or* de la Fable , le *Cygne* de *Leda* , & la *Nuée* dont s'enveloppe le Maître de l'Olimpe ne sont point des *Etres* muets ; ce sont les attributs , les plaisirs , disons mieux , les crimes de *Jupiter* ; c'est *Jupiter* lui-même , dont le goût , le sentiment , les passions percent à travers ces symboles.

Que les *Cyclopes* fassent gémir l'airain & l'enclume ! Qu'*Alphée* mêle ses flots avec les ondes d'*Arethuse* ! Que *Cybele* ranime *Anthée* ! Qu'*Iris* embellisse les Cieux ! Voilà l'image poétique des Elémens.

Neptune soulève les Mers ; *Jupiter* tonne & lance la foudre ; les *Autans* & les *Aquillons* ravagent les airs. Quelle tempête ! Homere l'a représentée sous des traits vraiment pittoresques , que le Traducteur rend ainsi :

Dieux ! j'apperçois les flots soulevés par l'orage
Fondre sur un vaisseau qui s'oppose à leur rage.

(a) *Despr. Art Poët. III. Chant , vers 262.*

Le vent avec fureur dans les voiles frémit ;
La Mer blanchit d'écume & l'onde au loin gémit ;
Le Matelot troublé, que son art abandonne ,
Croit voir dans chaque flot la mort qui l'environne (b).

N°. 63.

Sujets héroïques profanes.

Les sujets de la Fable ne sont pas les seuls qui soient susceptibles de Poësie ; le Peintre ingénieux y soumet les événemens héroïques. Ce sont les Divinités qui souvent y jouent les premiers rôles. *Venus* favorise les Troyens, *Junon* les persécute & protège les Grecs. Qui est-ce qui conduit le bouillant *Achille* aux bords du Scamandre ? N'est-ce pas *Mars* qui lui prête son bouclier ; *Pallas* qui le couronne & la *Renommée* qui publie ses exploits ? *Minerve* & *Themis* ornerent de palmes les mains d'*Auguste* & de *Titus*. Que ces Divinités ceignent de leur Diadème *Louis le Grand* & *Louis le Bien-aimé* !

Pour rendre le contraste plus frappant , la Peinture anime les vices comme elle personnifie les vertus. La *Jalousie* & la *Haine* présentent la Ciguë à *Socrate*. La folle ambition de s'immortaliser précipite *Curtius* dans un gouffre. C'est la brutale *Cu-*

(b) Despreaux , *Traité de Longin* , chap. viii.

N^o. 64.Sujets de
l'Histoire
Sainte.

pidité & la Fureur aveugle qui arment
le bras de *Tarquin*.

Les sujets les plus respectables
qu'offrent les Livres Saints sont sus-
ceptibles des ornemens de la Poësie.
Telle est, parmi cent autres, la magni-
fique peinture que nous trace un Pro-
phete captif à Babylone (a) : il repré-
sente le *Seigneur* environné d'épais
nuages, assis sur un thrône que sou-
tiennent la *Miséricorde & la Fidelité*.
Le *Feu* marche devant lui & dévore
ses ennemis. Ses éclairs brillent dans
toute la *Babylonie*, portent la ter-
reur & l'effroi jusques dans le sein
des Peuples qui l'habitent ; & tandis
que ceux qui se glorifient dans les
Idoles sont remplis de trouble & cou-
verts d'ignominie, tous les *AnGES*
se prosternent aux pieds du Tout-
puissant, les *Filles* de Jerusalem tref-
faillent de joie & se livrent à la plus
vive allégresse.

Ce n'est pas précisément le désor-
dre & la confusion où sont les con-
structeurs de *Babel* qui font leur mal-
heur & leur honte ; c'est Dieu lui-
même qui du haut de l'Empire céleste
rit & se venge de leurs projets in-

(a) *Pseaume XCVI. vers. 2, 3, & suiv.*

senfés. Sous la conduite de son *Ange* la colonne miraculeuse accompagne les Israélites, les garantit des ardeurs du soleil & des ténèbres de la nuit; les ondes de la Mer rouge se séparent, s'arrêtent pour favoriser l'évasion du Peuple de Dieu; elles se réunissent, elles reprennent leur cours pour ensevelir dans un même tombeau le Roi des Egyptiens & toute son Armée (a).

Le Sauveur expire. Que les montagnes se fendent; que le voile du Temple se déchire; que les astres palissent; que le Calvaire, la Judée, l'Univers obscurcis annoncent le trépas du Dieu qui créa la lumière! Qu'au milieu de l'étonnement que cause le désordre de la Nature, & qu'à travers l'épouvante mêlée d'effroi, d'horreur, dont sont saisis les témoins de la plus terrible catastrophe sortent tout-à-coup d'une tombe entr'ouverte des morts rendus à la vie (b)!

Les ténèbres sont-elles dissipées? Les flambeaux du Firmament ont-ils

(a) *Pseaum. XCVIII. v. 6, 8. XXXIII. v. 8. &c. & Pseaum. XXXIV. v. 6.*

(b) *Math. c. XXVII. v. 51. & Tabl. d'Antoine Coypel, aux Missions Etrangères.*

repris leur première clarté ? Que les Esprits célestes accourent , qu'ils chantent la gloire de celui qui triomphe de la *Mort* & du *Péché* ! Qu'écrasés sous la pierre de son sépulcre , ces *Monstres* signalent par le désespoir leur défaite & la victoire du Sauveur , qui sort glorieux du tombeau ! C'est ainsi que diverses circonstances unies à l'expression de divers sentimens jettent dans une Composition des traits frappans de Poësie , sans lesquels on ne verroit que la simple représentation d'un fait historique.

La Poësie pittoresque ne consiste pas seulement à introduire des épisodes ingénieux & convenables , qui font d'un Tableau un vrai poëme , mais encore à exprimer énergiquement les sentimens & les passions que l'on doit donner aux Acteurs , suivant leur intérêt & leur dignité. C'est la manière de rendre sensibles ces passions , & de faire deviner ces sentimens , que l'on appelle *Poësie de stile*. Elle concerne essentiellement les détails.

Nº. 65.

Usage de la Poësie de stile & de détail.

La Poësie de stile doit entrer dans tous les sujets , même dans ceux qui ne paroissent pas susceptibles de la

Poësie du tout-ensemble. Cette opération du Génie acheve de perfectionner ce que le choix du sujet avoit ébauché, & ce qu'avoit avancé la maniere poëtique de le bien concevoir & de le mettre en bon ordre.

Ainsi que les fruits d'un verger font disparoître la couleur monotone des arbres & désignent au premier coup-d'œil leurs différentes espèces; la Poësie de stile annonce au prime-abord le caractère divers des personnages d'un Tableau; elle est pour ainsi dire le *ryme* de l'expression; disons tout, elle en est l'ame & l'esprit.

Les exemples de cette maxime se présentent en foule dans la peinture de toute sorte d'événemens saints, profanes, ou fabuleux. Nous n'avons que l'embarras du choix. Que les sourcils froncés, les cheveux flottans, la barbe agitée de ce vénérable Vieillard, qui représente l'*Eternel* (a), le vrai Dieu, annoncent son juste courroux contre les infames villes de Sodome & de Gomorre, livrées en proie aux horreurs d'un incendie allumé par le feu du Ciel! La Fable prête les mêmes traits à ses Dieux chiméri-

(a) Daniel c. vii. v. 9. 13. 27.

ques ; à *Jupiter* armé contre les Ty-
rans ; à *Neptune* courroucé contre les
ondes révoltées ; à *Saturne* combattant
contre le *Ciel* son père.

Que la tristesse inexprimable de
Jephthé prêt à sacrifier sa fille unique
(a), que la douleur accablante d'*A-*
gamemnon, à qui *Calchas* demande
la mort d'*Iphigenie*, soient voilées
du même manteau, ou caractérisées
par des signes également expressifs !
Que les pleurs de l'inconsolable *Ra-*
chel & sa consternation peignent les
sentimens qu'elle éprouve à la vûe de
ses enfans égorgés (b) ! Que les mê-
mes traits retracent dans *Agripine* la
triste situation où l'a reduite le trépas
de son cher Epoux *Germanicus* !

Le front serein de *Nestor*, sa noble
physionomie, ses cheveux blancs,
tranquilles & longs, les plis majes-
tueux de son manteau traînant, pei-
gnent sa probité, sa sagesse, sa can-
deur. L'audacieux regard d'*Achille*, un
panache voltigeant, des cheveux agi-
tés, une couleur enflammée indiquent
son bouillant caractère. Un ton de
couleur livide & altéré, des sourcils

(a) *Judic. c. xi. v. 40.*

(b) *Math. c. ii. v. 18.*

refrognés, des lèvres pressées l'une contre l'autre, des yeux étincelans, une prunelle égarée annoncent la colere d'*Ajax*.

Est-ce *Athalie* que l'on traîne hors du Temple (a), ou *Hector* le long des murs de Troye? Seroit-ce *Amafis* ou quelque respectable Martyr, dont on insulte le cadavre? Une tête ensanglantée, une coëffure éparse, des vêtemens déchirés, des membres roidis, un corps violenté dans toutes ses parties; voilà la poésie de Stile, qui convient à ces sortes de sujets.

L'artifice des oppositions contribue infiniment à faire briller la Poësie, dont nous parlons. Le voile flottant & les cheveux blonds d'*Orithie*, qu'enleve *Borée*, contrastent avec la chevelure brune & les voiles humides des *Nymphes* & des *Tritons*, qui du fond des eaux accourent à son secours. Leur couleur limoneuse & verdâtre fait encore une sensible variété avec le ton sanguin & coloré des *Silvains* & des *Driades*, qui s'échappent des forêts.

Tantôt c'est une action vive, qui est en opposition avec une attitude

(a, IV. Reg. c. xi. v. 20,

de sang froid. Ici les *Dieux* rient à gorge déployée vis-à-vis de *Vulcain* pleurant de dépit & de honte. Là c'est le vieux *Silene* endormi qui contraste avec la jeune *Eglé* folatrant. Ailleurs c'est l'opposition d'*Amymone* effrayée, mais aimable & brillante, avec un *Satyre* impudent, ignoble & bazanné.

Que dans l'action vive tout soit en mouvement, que tout agisse, que tout parle ! Dans les sujets tranquilles, que tout soit dans l'inaction ; mais que cette inaction exprime le caractère des objets ! C'est en quoi consiste la bonne Poësie. Quand par les sons aigus de son sifflet *Polipheme* s'étudie à charmer *Galathée* (a) ; quand *Acis*, de concert avec cette Nymphé marine, écoute la rustique mélodie du Cyclope ; quand *Actéon* considère de sang froid les charmes de *Diane*, on ne voit que des draperies immobiles, des cheveux sans mouvement, des figures presque sans action ; mais le caractère des têtes & des attitudes, qui sont assorties, parlent sensiblement. On devine dans

(a) *Gal.* du Carache au Pal. Farnese, & *Gal.* de l'Albano au Pal. Rospigliosi.

le premier le desir de plaire ; dans le second la satisfaction d'être auprès de ce qu'on aime ; dans le dernier l'expression de la curiosité. Le Cyclope jaloux & furieux , est-il prêt d'assommer son rival & la Nymphé , les met-il en fuite ? Le voile de *Gala-thée* , les cheveux d'*Acis* , le manteau de *Polypheme* , tout se meut , tout voltige. Ainsi sont agités les vêtemens & la coëffure d'*Actéon* , lorsqu'il est assailli par sa propre meute. Telle *Daphné* & *Syrinx* , livrés à l'effroi agitent les lauriers , les roseaux , qui les environnent ; tout s'anime , tout peint , tout partage les mouvemens de leur cœur.

Une seule figure peut être susceptible de cette Poësie de stile. La terreur d'*Andromede* , la rage de *Marsyas* , la férocité de *Diogène* , l'intrépide fierté de *Scevola* , la constance inébranlable d'un *S. Laurent* , d'un *S. Barthelemi* au milieu des tourmens les plus cruels , seront peintes poëtriquement par des expressions analogues à leur état.

Les objets même inanimés peuvent présenter de la bonne Poësie , quand on leur donne l'action de vé-

rité ou de vraisemblance qui leur est propre. Que dans une tempête les *Ciels* soient sillonnés d'éclairs ! Que les arbres poussés par les mêmes vents soient frappés de la foudre ! Dans les orages , que les voiles des vaisseaux, les vêtemens des Marins, les flots & les nuages soient agités par des vents qui luttent ensemble , & produisent cet heureux désordre qui est l'enfant de l'Art. Dans un tems serein on doit rendre le calme à la Nature , en variant suivant les circonstances ses diverses opérations.

Ce n'est pas seulement par les traits, les caractères, les contrastes qu'on introduit la Poésie de stile, le ton général de couleur, & la nature des effets de lumière en font aussi partie essentielle. Qu'on examine le *Déluge*, le *Frappement de roche du Pouffin*, la *Descente de croix*, la *Résurrection du Lazare* par *Jouvenet*, l'*Apotheose d'Hercule* par le *Moine* ! Dans ce dernier ouvrage les graces, l'éclat, la suavité, & le brillant des teintes caractérisent la gloire d'*Alcide* Sous le pinceau de *Jouvenet* un effet vigoureux de couleur, un ton pathétique, le piquant d'un clair-obscur

obscur singulier annoncent la *Mort* du Fils de Dieu & le plus éclatant de ses miracles. Une tristesse affectée dans le ton général des deux Tableaux du *Poussin*, transporte le Spectateur dans le *Désert* avec les Israélites, & peint énergiquement la tragique catastrophe où périrent presque toutes les créatures.

Enfin les travaux, les touches, la manœuvre, le *Faire* propre à chaque objet & au tout-ensemble, à l'expression générale & particulière d'une Composition, tout ce qui est le fruit de la finesse du Génie ou de l'intelligence de l'Art concourt à la nuance poétique qu'on peut répandre dans toutes les parties d'un Tableau; mais que ce soit toujours avec un discernement réfléchi! Ce conseil est un préservatif salutaire contre les écarts où pourroit entraîner la fausse idée de l'Enthousiasme pittoresque, dont nous allons faire mention.

N°. 66.

Le Poétique, qui élève, pour ainsi dire, l'Artiste au-dessus de son Art, n'est pas seulement le fruit du savoir, de l'étude & de la réflexion; il est encore l'ouvrage de l'Enthousiasme, de ce transport divin d'un Génie

Enthousiasme pittoresque.

Créateur & dont nous ne tenons le bienfait que du Ciel. C'est une noble ardeur, un sage emportement, une chaleur modérée, qui brille, surprend, éclate : c'est

. cette divine flamme,
L'esprit de notre esprit & l'ame de notre ame (a).

La trouve-t-on cette heureuse étincelle dans des génies timides qui pensent & qui exécutent toujours de sang-froid ? Plutôt esclaves que disciples des règles de l'Ecole, ils se dirigent toujours par la gênante exactitude de la toise & du compas. Il faut que l'homme de génie, s'élevant à propos au-dessus des règles, qu'il sçait respecter à propos, hasarde des traits qui décèlent l'enthousiasme, & que loin de donner des entraves à son imagination, il élève son vol jusqu'à l'Olimpe, & se mette, s'il le faut, en commerce avec les Dieux. Que tantôt d'un pinceau hardi & vigoureux, il affronte avec les *Titans* le courroux de *Jupiter* même ; & que tantôt descendant dans l'Empire des morts, nouvel *Orphée*, par l'harmonie & les

(a) *Perrault Epitr. du Génie.*

tons pathétiques d'une coloris aimable & tendre, il arrache des sanglots aux *Manes* plaintifs & à l'Époux de *Proserpine* ! Que par les effets d'un clair-obscur frappant, il ose provoquer *Eole* dans les airs & *Neptune* dans son humide Empire ! Qu'avec autant de grace que de suavité, réunissant sous un pinceau moëlleux & spirituel les riches nuances des trésors de *Flore*, il en forme des guirlandes aux *Angeliques* & aux *Mécors* !

C'est un mérite d'un autre genre, lorsque l'Artiste poussé par cette inspiration du Génie sçait s'élever au niveau des hauts-faits du Héros qu'il solemnise.

En guidant ainsi son imagination féconde, hardie, pétillante, à la lueur du flambeau de la raison & du Génie, il vole sur les ailes de l'Enthousiasme jusqu'à ce degré supérieur qu'il ne sçauroit atteindre sans leur secours.

Suivons-le dans sa marche rapide. Il nous conduit dans les vastes plaines de la *Carie*, où reposent les cendres de *Mausole*. Là, au pied d'un sépulcre orné d'urnes & de guirlandes funéraires, il nous dévoile *Arthemise* nonchalamment abandonnée entre les

bras des Princesses qui la soutiennent, en signalant leur vive douleur. La pierre du tombeau sert de thrône à la Reine consternée. Son voile déchiré, ses cheveux épars, son sein négligemment couvert, ses yeux levés vers le Ciel & noyés de larmes, son tein pâle, sa bouche entr'ouverte, ses lèvres flétries peignent l'abattement de son cœur. Elle tient d'une main tremblante la coupe où sont les cendres de son cher Époux. Quel trouble, quelle agitation regnent autour d'elle ! Les alarmes, les sanglots éclatent de toutes parts. Des suivantes désolées arrosent sa main de pleurs, embrassent ses genoux ou baissent le tombeau ; les unes repliées sur elles-mêmes se couvrent le visage, se livrent à la plus sombre tristesse ; d'autres sont dans une muette consternation. Plusieurs d'entr'elles admirent le consolant spectacle que leur offrent l'*Amour* & l'*Hymen*. Le premier tenant en main son brillant flambeau, se glorifie de pouvoir éclairer à jamais le chiffre d'*Arthemise* & de *Mausole*, que l'*Hymen* place au centre du Cataphalque. L'*Hymen*, le triste *Hymen* n'est ici que l'écho de

la douleur de la Reine. Il a remis son brandon éteint entre les mains des Génies, qui répandent des fleurs mêlées de branches de cyprès sur le somptueux monument. L'un d'eux se détache du groupe & vient présenter à *Arthemise* l'urne qui renferme le reste des cendres de son Epoux, avant que de la placer au faite du Mausolée.

Ce n'est point là un de ces traits d'Histoire frappans qui sont tout poésie, tout enthousiasme. C'est un de ces événemens simples qui menagent à l'Artiste tout le mérite d'y en introduire. Qu'eût été cette déplorable Epouse de *Mausole* sous le crayon d'un Génie ordinaire ? Une Princesse qui pleure en buvant les cendres de son mari. Mais sous la main d'un favori de *Minerve*, c'est une Reine dont la douleur & le désespoir se manifestent par les démonstrations les plus nobles, les plus touchantes, par les circonstances les plus ingénieuses, les plus pathétiques, par une Poésie & une Peinture tracées des mains de l'Enthousiasme & de la réflexion.

A R T I C L E V.

SUBLIME & PATHÉTIQUE.

N°. 67.

En quoi consiste le Sublime?

LE merveilleux, l'extraordinaire, le surprenant qui frappent, ravissent & transportent, constituent le Sublime de tous les Arts instructifs & touchans. C'est la décision d'un célèbre Ecrivain (a), dont nous emprunterons souvent ici les lumieres, en appliquant aux Disciples d'*Apelle* & de *Phidias* ce qu'il a écrit pour les Orateurs. La Peinture & la Sculpture, qui sont incontestablement au nombre de ces Arts, ont leur Sublime ainsi que la Poësie & l'Eloquence. Ce caractere peut être répandu dans le tout-ensemble d'une Composition, ou dans ses parties de détail.

N°. 68.

[Divers genres de sublime.

Le Sublime du tout-ensemble s'annonce ou par l'élévation de la pensée, ou par la noblesse du sentiment, ou par la magnificence du spectacle, ou par la tournure ingénieuse des figures, ou par la vérité des ex-

(a) *Longin, Traité du Sublime, ch. 1. & suiv.*

pressions, ou par une certaine force de pinceau, ou enfin par un coloris caractéristique. Les grands Maîtres nous ont laissé cent exemples de ces divers genres de Sublime.

Tantôt c'est le châtiment d'*Heliodore* que *Raphael* nous peint accablé sous les coups de verges, dont les *Anges* l'ont assailli : les prieres d'*Onias* le rendent à la vie. Ici c'est le *Moyse* de *Michel Ange* qui étonne par sa majesté. Tantôt c'est la fierté de caractère du Monarque Indien, qui dit sous le pinceau de *le Brun*, comme sous la plume de *Quintecurse* : *Je veux être traité en Roi*. Ici c'est l'industrie de *Puget* qui fait délier par l'*Amour* les chaînes d'*Andromède*. Tantôt c'est le somptueux spectacle du *Triomphe de Cesar* dont *André Mantinea* enrichit le Palais du Duc de Mantoue ; ou les attitudes nobles & gracieuses dont *Girardon* décore les *Bains d'Apollon*, l'*Enlèvement de Proserpine*, & le magnifique *Mausolée* du Cardinal de Richelieu. Ici c'est la hardiesse de pinceau dont *Paul Veronese* a traité ses *Pèlerins d'Emmaüs*, ou la sçavante facilité du Ciseau, que l'on admire dans

les ouvrages d'*Angelo de Rossi*, de *le Gros*, de l'*Alegarde* & du *Flamand*. Enfin c'est le ton caractéristique, que *le Guide* a donné à sa *Cléopâtre*, *Bourdon* au *Martyre de Saint Pierre*, *le Sueur* à presque toutes les Peintures dont il a décoré le Cloître des Chartreux, ou le caractère juste & sçavant que *le Pautre* a répandu dans son Groupe d'*Enée* & *Anchise*, *Coustou* dans son *Chasseur* & son *Jules-César*, *Coyzevox* dans ses *Renommées*.

C'est un grand art qui fait partie du Sublime que de ne rien introduire dans une Composition, qui ne soit parfaitement relatif au sujet. Que dans l'expression de toutes les figures on devine le sentiment que l'Artiste veut exciter dans l'ame du Spectateur ! S'agit-il du Jugement porté par le Decemvir *Appius* contre *Virginie* ? Que le dépit & l'indignation éclatent sur le front de tous les Romains ! Que la consolation & la joie brillent sur celui des Israélites, témoins de la sentence que *Dan. el* prononce contre les indignes Vieillards calomnieux de *Susanne* (a) ! Que *Ninias*, à la vûe de *Semiramis* expirante sous

(a) *Dan. ch. xiii.*

ses coups , soit transporté d'une fureur plus vive qu'*Œdipe* en apprenant de la bouche de l'Oracle , qu'il est le meurtrier de *Layus* !

L'assemblage raisonné des principales circonstances d'une action lui donne le sublime intérêt (a) que pourroit lui prêter l'image animée des événemens successifs. Quel Art merveilleux retrace la *Mort d'Hipolite* , & peint à nos regards ce jeune Héros , tenant encore son arc en main , tombant de son char qui vole en éclats , embarrassé dans les rennes & traîné par ses fougueux coursiers ! Là paroît le Monstre dont la croupe se recourbe en replis tortueux. Blessé d'un javelot mortel , il se roule aux pieds des chevaux , leur présente une gueule horrible , qui vomit sur eux le feu , le sang & les couvre de fumée. Plus loin le flot qui l'apporta recule épouvanté. Le Ciel s'unit avec la Mer. Les Elémens confondus sont le théâtre du haut duquel *Neptune* presse de son trident les flancs poudreux des Coursiers. Dans le profond lointain est apperçu le Temple où se sont réfugiés les compagnons du Prince infor-

(a) *Long. ch. VIII.*

tuné. L'on y voit les Tombeaux antiques où reposent les cendres des Rois ses ayeux. Telle est la sublime Peinture retracée d'après *Racine*. *De Troy* a sçu rassembler sous son pinceau tout ce que cet événement a d'héroïque sous la plume du Poëte , & mettre dans le plus beau jour l'heureux enchaînement des circonstances les plus intéressantes , les plus nobles & les plus pittoresques. Pouvoit-il manquer le sublime de la Composition !

Ce caractère se rencontrera dans un trait particulier , s'il présente une idée vaste , qui donne encore plus à entendre qu'elle n'exprime. C'est par là qu'une Composition , qui n'aura rien d'extraordinaire dans son tout-ensemble , peut présenter du sublime dans ses détails. Tel est le *Caton d'Utique* peint par *le Brun*.

Une passion bien maniée qui relevera par degrés , autant qu'on peut le faire en peinture , les nuances d'un sentiment de manière qu'un trait en-chérissé sur l'autre sera marquée au coin du Sublime. Ainsi la grandeur d'ame de *Socrate* mourant sera sensiblement exprimée , non-seulement par la tranquillité qu'il conserve après

avoir avalé le poison , mais encore par les larmes de ses amis qu'il console lui-même de sa mort , par la consternation de ses Disciples , & par le désespoir de ses femmes & de ses enfans.

Il y a plus ; un seul geste , un air de tête , une expression combinée peut être sublime. Tel est le geste que *le Poussin* a prêté au Médecin d'*Eudamidas* dans le Tableau où ce Philosophe dicte son testament. Tel est encore , entre plusieurs autres , le caractère que *Rubens* a donné à la Reine Marie de Medicis dans le moment qu'elle vient d'accoucher d'un Prince. Telle étoit l'expression qu'Aristide le Thébain avoit , au rapport de *Pline* (a), prêté à une mere qu'il représenta le sein percé d'un poignard & qui craignant que son enfant ne suçât le sang au lieu de lait , le repoussoit & laissoit appercevoir à travers les pâleurs de l'agonie les sentimens les plus vifs de la tendresse maternelle. Telle étoit la *Medée* que vante *Auson* : Un Peintre Grec avoit exprimé sur la physionomie de cette Princesse & les signes de la fureur & ceux des entrailles

(a) *Hist. natur. liv. xxxv. ch. x. pag. 630.*

d'une mere qui va égorger ses enfans.

Une composition qui ne présenteroit rien que de fort ordinaire dans le coloris & le dessein , pourroit se faire estimer par le sublime de son ordonnance. Suivant ce principe une Esquisse même peut être sublime dans son genre. Eh ! combien en est-il dans les cabinets des Curieux , qui sont à ce titre justement admirées !

Nº. 69.

Rapports &
différences
du Pathétique
d'avec le
Sublime.

C'est une erreur de croire que le Pathétique & le Sublime ne vont jamais l'un sans l'autre. Une composition peut être très pathétique sans être sublime. Telles sont celles , où l'on introduit des affections qui n'ont rien de grand , qui ont même quelque chose de bas , comme sont la tristesse & l'affliction des *Deserteurs* qu'a retracés *Calot* dans ses *Misères* de la guerre ; la douleur de ces *Gueux* à qui *Teniers* fait arracher les dents , ou panser les plaies ; la peur & la colere ignoble de ces *Joueurs* frippons , dont le *Valentin* a souvent tracé les querelles.

D'autre part une composition peut être sublime sans qu'il y entre aucune passion bien vive , aucun pathétique ; Tels sont les sujets de pur spectacle ;

la Pompe triomphale de Constantin , celle de Mardochée conduit par Aman , les courses des jeux Olympiques , les Apotheoses , &c.

Mais s'il est décidé que le Pathétique peut être indépendant du Sublime , & le Sublime du Pathétique , il n'est pas moins constant que celui-ci contribue infiniment à relever l'autre. On n'est jamais plus sûr de fixer l'admiration que lorsqu'on réussit à émouvoir le cœur. Les passions qui passent dans l'esprit par la voie des yeux , & qui par la route de l'esprit se communiquent à l'ame , font de très-vives impressions (a). Que l'on supprime du chef-d'œuvre de *Raphaël* , (son tableau de la *Transfiguration* ,) de celui de *Daniel de Volterre* (sa *Descente de Croix* ,) de celui du *Dominiquin* (son *Saint Jérôme* ,) les expressions vraies & pathétiques qui y sont répandues , on fait éclipser le sublime que ces beautés exquises y jettent , & qui conduiront ces ouvrages à l'immortalité la mieux méritée.

Les différens genres de peintures ; Histoire , Fable , Portraits , Pastora-

(a) Long. ch. VII.

Nº. 70.

Le Sublime peut entrer dans les sujets les plus simples.

les, simples Payfages, font fufceptibles d'une compofition & de traits fublimes. C'eft le caractère qui domine dans le fameux payfage du *Ti-tien*, représentant le *Martyre* de Saint Pierre, Religieux Dominiquain; dans celui du *Rubens*, où éclate la *Foudre*; dans prefque tous ceux du *Pouffin*, & fpecialement dans celui qu'on nomme communément l'*Arcadie*. Au milieu de cette riche contrée paroît le Tombeau d'une jeune fille, morte à la fleur de fon âge. Sa ftatue y eft couchée deffus, à la maniere antique, on lit à côté cette infcription : *Et in Arcadia ego : Je vivois cependant en Arcadie*. Deux jeunes bergeres parées de guirlandes de fleurs, paroiffent étonnées de trouver un objet fi trifte dans des lieux fi rians. Elles s'en occupent avec deux jeunes bergers. On croit entendre & l'on partage les réflexions que ces perfonnages font enfemble fur la mort qui n'épargne, ni la Jeunefle, ni la Beauté, & contre laquelle on ne trouve point d'afyle au fein même des plus heureux climats.

Cet ouvrage du *Pouffin* dévoile une autre maxime; fçavoir que le fubli-

me n'est point incompatible avec une noble simplicité. De même que souvent la beauté est d'autant plus piquante, qu'elle n'a que de simples attraits pour toute parure ; il est des traits d'autant plus sublimes, qu'ils sont simplement rendus. C'est alors la simplicité qui relève, pour ainsi dire, la grandeur de la pensée :

Telle qu'une Bergere au plus beau jour de fête
De superbes rubis ne pare point sa tête,
Et sans mêler à l'or l'éclat des diamans
Cueille en un champ voisin ses plus beaux ornemens a)

L'Helene du Guide, la Galathée de Raphaël, sa Ste. Famille, les Sacrements du Poussin, la Ste. Agnès du Flamand, la Dame Romaine de le Gros, & généralement tous les chefs-d'œuvres de l'Antique portent le sceau de ce Sublime, qu'une noble simplicité a imprimé sur eux.

Nº. 71.

Inutilement nous occuperions-nous des caracteres du Sublime pittoresque, si ce n'étoit point un Art, & qu'on ne pût en donner des préceptes. Il est trois moyens d'y parvenir. Eviter les défauts qui écartent du Su-

Moyens de parvenir au Sublime.

(a) Despr. *Art Poët.* II. chant vers 1.

blime ; apprendre de bonne heure à discerner le Sublime dans les ouvrages des grands Maîtres ; réunir , le plus qu'on peut , les qualités qui conduisent au Sublime.

N°. 72.

Défauts qui
écartent du
Sublime.

L'Enflure est le premier défaut , & celui contre lequel on doit d'autant plus se précautionner , qu'il semble approcher davantage du grand & du Sublime (*a*). Représenter toutes les puissances de l'Enfer , favorisant *Pluton* dans l'Enlèvement de *Proserpine* ; ou *Eole* dechaînant les *Aquillons* , dans le dessein de fournir à *Pan* le souffle nécessaire , pour instruire *Apollon* à jouer de la flûte , ce seroit mettre au jour des idées boursoufflées & non sublimes. Desfiner un *Adonis* , un *Endimion* , une *Venus* , une *Diane* avec des contours gigantesques ; ou peindre le tendre lever de l'Aurore avec des effets de clair-obscur bruns , vigoureux & pétillans , ce seroit tomber dans des exagérations , qui loin d'élever un ouvrage au grand & au Sublime , y répandroient un vernis d'inconséquence & de puérilité.

Le défaut contraire qu'on ne doit

(*a*) Long. ch. 11.

pas éviter avec moins d'attention , est celui qui conduit à la sécheresse , au stîle bas & ignoble. Souvent pour s'attacher au simple & au naturel , on donne dans le maigre & dans le mesquin. Tels sont ceux qui n'osent donner des aîles à *Saturne* , ou qui font pleurer *Junon* & *Minerve* de la préférence que *Paris* donne à leur rivale. Tels sont encore ceux , qui maîtres de traiter un sujet de l'histoire de *Saül* & de l'*Iliade* , peignent le Roi d'Israël surpris par *David* dans les déserts d'Engaddi (a) , & *Achille* embrochant le dos d'un cochon , tandis que *Patrocle* met la marmite au feu , pour taiter *Ulysse* , *Ajax* & *Phœnix*.

Un troisieme défaut opposé au Sublime , est de s'écarter des bornes prescrites à l'imagination par la justesse du jugement , & de se laisser emporter à l'excès , lorsque le trait d'Histoire ne demande qu'un Enthousiasme modéré. On doit distinguer les mouvemens vifs & animés de *Psiché* d'avec les emportemens de *Médée* , la noble colere de *Pyrrus* d'avec les fureurs de *Roland*. Il est aussi dan-

(a) I. Liv. des Rois ch. XXIV.

gereux de passer le but , que de manquer de l'atteindre.

Apprendre de bonne heure à discerner le Sublime dans les ouvrages d'autrui , est un second moyen d'y parvenir soi-même. Il est vrai qu'il ne faut gueres moins de délicatesse d'esprit pour sentir le beau que pour le produire ; c'est en traçant ici les moyens de le connoître , que nous mettrons l'Artiste à portée de l'introduire dans ses compositions.

Nous l'avons déjà prevenu. Qu'il se donne bien de garde de prendre pour sublime ce qui n'a dans un tableau ou dans un bas-relief qu'une apparence de grandeur , ou une grandeur physique qui ne dit mot ! Quand le projet de *Dinocrate* auroit eu lieu , quand le *Mont Athos* auroit été transformé en la figure d'*Alexandre* , qu'en eut-il résulté ? Une grandeur énorme qui n'eût rien eu de merveilleux , & qui eût même pû être l'ouvrage d'un génie médiocre. Un fil , un simple fil ingénieusement distribué entre les mains des Parques , présente une grandeur , une sublimité bien plus frappante , que cette figure plus que

colossale. Qu'avec un pinceau vraiment sublime, Virgile a peint le *Mont Atlas* sous la figure d'un vieillard, qui soutient l'Empirée & qui est courbé sous ce fardeau ! Son dos est blanchi de neiges. De sa bouche, environnée d'une barbe hérissée de glaçons, sortent des sources, qui bientôt forment des torrens, & qui inondent les campagnes. Il est entouré de brouillards, & battu des vents & des tempêtes. Ces deux exemples constatent sensiblement les différences du vrai beau, & de ce qui n'en a que la fausse apparence.

N°. 73.

L'indice le plus sûr de la sublimité d'un ouvrage est, lorsqu'il frappe sensiblement l'Artiste & le Connoisseur ; & quand après avoir excité en eux un certain enthousiasme, il leur laisse dans l'esprit une idée au-dessus de ce qu'ils y ont vu. S'il ne leur imprime point un sentiment élevé, le spectacle n'a été que pour leurs yeux ; c'est tout au plus une belle machine déstituée de son principal ressort.

Comment
juger du su-
blime d'un
Tableau.

L'ouvrage plaît-il universellement, quoiqu'il ne soit pas également soutenu dans toutes ses parties ? C'est une marque assurée de sa sublimité.

Les plus belles idées de *Corneille* se trouvent quelque fois à côté de pensées très foibles. Les premières enlèvent l'admiration , malgré le voisinage des secondes , qui souvent concourent à les faire valoir.

Si l'ouvrage fournit de solides instructions aux Artistes ; si pour y puiser des principes les gens à talens l'étudient , & en retirent de salutaires avantages , n'en doutons point , il est marqué au coin du Sublime. Concevroit-on qu'une pareille déférence pût n'être que le fruit d'une fausse prévention ?

Enfin la marque la plus certaine de la sublimité d'une production de génie , est le sceau que la Postérité met à l'approbation générale. Combien de tableaux qui ont été admirés de leur tems , parce qu'ils renferment de belles parties , & qui ne sont plus recherchés aujourd'hui , tandis que d'autres ouvrages faits dans le même tems conservent encore de nos jours toute leur réputation primitive. Parmi tant de belles figures , qui ornent les jardins de Versailles , des Thuilleries , de Paris & des environs , celles de *Girardon* , de *Puget* ,

de *Coyzevox*, des *Coustous*, de *le Pautre* & de quelques autres grands Maîtres rendront seules à jamais ces noms célèbres. Quelle pourroit être la raison de cette préférence ? sinon parce que les beautés qui soutiennent pendant un demi-siècle le crédit d'un ouvrage, ne suffisent pas pour l'immortaliser. Il ne doit la perpétuité de sa réputation qu'au Sublime, qui attire victorieusement les éloges de tous les siècles.

N°. 74.

Pour être à portée de réunir les qualités qui conduisent au Sublime, il faut les chercher dans les sources de ce même sublime ; & c'est le troisième moyen d'y parvenir & de l'introduire dans les productions de l'Art.

Sources du
Sublime pit-
toresque.

La première source du Sublime est une élévation d'esprit, qui nous fait heureusement penser, choisir & exécuter nos idées (a). Quoique ce soit là plutôt un don du ciel qu'une qualité d'esprit acquise, on peut néanmoins s'y exciter quand on ne l'a pas naturellement ; & la perfectionner, quand on ne l'a reçue que dans un degré médiocre.

Le principal secret pour y réussir

(a) Long. ch. VI. & VII.

est de faire des efforts constans, & de s'acoutumer de bonne heure à tenir son cœur & son esprit, pour ainsi dire, enflés d'une noble fierté. La fréquentation de la bonne compagnie, celle des personnes sçavantes, la lecture des bons Auteurs, des belles tragédies contribuent à former, à nourrir cette élévation d'esprit, qui est en même-tems & l'image de la grandeur d'ame, & la source des idées nobles & sublimes.

Qu'à cette attention l'Artiste joigne celle d'emprunter dans son cabinet le caractère des Heros, dont il retrace les actions mémorables ! Que semblable aux *Thevenards*, aux *Barons*, qui entroient si bien dans l'esprit héroïque des Princes, dont ils jouoient les rôles, il se transforme en *Mitridate*, en *Auguste*, en *Pyrrhus* ! Il enfantera des idées convenables à ces personnages.

La seconde source du Sublime est une certaine véhémence de génie, qui nous porte à rendre un sujet d'une manière touchante, & propre à émouvoir le Spectateur. Introduire les deux *Larrons* dans le crucifiement du Sauveur, est une idée bien com-

mune & bien simple ; on peut la rendre sublime , en représentant l'un d'eux élevant vers l'Homme - Dieu des regards de confiance , & subissant avec résignation la peine dûe à ses crimes ; tandis que l'autre soulevé sur son gibet , & livré aux plus vives convulsions , arrache avec violence un de ses pieds au clou qui l'enchaînoit , & qu'il laisse chargé de ses dépouilles sanglantes. Pensée sublime que *Rubens* a inférée dans le Tableau du maître-autel des Récollets d'Anvers !

Une application constante de détail , & une exécution précieuse , peuvent être mises au nombre des marques aussi-bien que des sources du Sublime. Telle est la *Magdelaine* de *le Brun* , la *Dejanire* du *Guide* , le *S. Michel* de *Raphaël* , &c.

La quatrième source du sublime est dans le choix des Auteurs , qui ont écrit d'une manière également noble , énergique , pittoresque. *Homere* & *Milton* ont peint dans le stile le plus sublime. Quelles idées ne donne pas le Poëte Grec dans la description d'une tempête ! *Neptune* en

courroux ébranle les fondemens de la Terre & souleve l'Empire des Mers d'un coup de son trident. Les *Autans* furieux déchainés autour de lui , appellent à leur secours la foudre , les orages. Le tonnerre gronde , les abîmes sont entr'ouverts , les ondes brisent contre le roc des vagues écumantes , toute la Nature est dans un désordre effrayant , l'Océan même bouillonne du feu des Enfers.

Le Poëte Anglais ne peint pas avec moins d'élévation & de force l'Homme-Dieu , armé pour chasser du ciel les Anges rebelles. Monté sur le char lumineux de son Pere , le Fils plus rapide qu'un ouragan , fend les airs sur les aîles des Chérubins. Les traits de colere qui sortent de ses yeux , rendent son aspect insoutenable. La terreur le précède ; une gerbe de tonnerres vomit des flammes & des foudres contre les Esprits apostats. Ceux-ci perdent courage , laissent tomber leurs lances & leurs javelots ; ils succombent sous les traits du Tout-puissant. A-t-il triomphé ? Il foule aux pieds ses ennemis terrassés. La Victoire étendant ses aîles d'Aigle ,
les

les couvre des ombres de la Mort, & plane à côté du Vainqueur formidable. Un tourbillon de fumée & de flammes darde une clarté éblouissante, qui aveugle, dévore les Rebelles, & les précipite au fond de l'abîme infernal.

Nous sçavons qu'il est dans ces recits des circonstances qui ne sçauroient se rendre en peinture, & qu'il en est d'autres sous lesquelles succumbent la force du pinceau & la magie de la couleur; mais il n'est point inutile d'échauffer l'imagination, & d'élever le génie par de pareilles lectures. Les avantages qui en résultent sont trop intéressans, pour négliger les moyens de les mettre à profit.

Une des principales sources du Sublime est l'étude des grands-Mâîtres, & l'émulation de marcher sur leurs traces, de les atteindre, & même s'il se peut, de les surpasser (a). C'est le but qu'un Artiste ne doit jamais perdre de vûe. Leurs chefs-d'œuvres sont des sources bienfaisantes, d'où s'élève d'heureuses vapeurs, qui échauf-

(a) Long. ch. xi.

fent le génie. On est, pour ainsi dire, transporté par leur enthousiasme. Telle la *Prêtresse d'Apollon* étoit saisie d'une sainte fureur, lorsqu'elle montoit sur le Trepied sacré. La divine vapeur exalant une vertu sublime, l'agitoit & lui inspiroit, dit-on, des Oracles.

C'est un grand motif d'émulation pour un favori d'*Apelle*, de penser que les grands-Maîtres qu'il étudie, qu'il tâche d'imiter, vont être ses juges, & que c'est à leur Tribunal que ses ouvrages seront évalués. Mais la plus forte considération qui doit l'engager à prétendre au Sublime; c'est le jugement que la Postérité portera de ses productions (a). Si en les envisageant sous ce point de vue, il désespère de rien faire qui lui survive, sa timidité enchaînera ses Talens. Qu'il se livre donc aux sentimens qu'inspire une noble hardiesse! Qu'il ne se contente pas de travailler pour ses contemporains, qu'il travaille pour les siècles à venir! Cette idée l'encouragera à redoubler ses ef-

(a) *Long. ch. XII.*

forts pour atteindre, s'il est possible, au faite de la perfection. C'est dans cet esprit qu'un grand Peintre de l'Antiquité (a) se faisoit gloire d'avouer, qu'il travailloit long-tems ses ouvrages : Je veux, disoit-il, qu'ils parviennent aux Ages les plus reculés.

(a) Zeuxis d'Heraclee.





TROISIÈME PARTIE.

C O L O R I S.

N^o. 75.Objet du
Coloris.

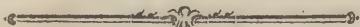
LA science du Coloris consiste à imiter les couleurs naturelles des objets que l'on peint, & à donner aux artificielles le ton & l'effet le plus avantageux pour tromper agréablement la vûe. Cette partie de la Peinture en est l'essence & la perfection. C'est elle qui anime la toile & qui forme cette magie pittoresque capable d'en imposer même aux yeux du

N^o. 76.Connoissan-
ces qu'il exi-
ge.

Connoisseur.

Mais comment parvenir à cet artifice, si l'on n'a d'abord une idée générale des principes du Coloris; si passant ensuite à des recherches particulières on ne connoît le différent caractère des couleurs pour les combiner avec succès, leur emploi pour atteindre à l'harmonie par une manœuvre distinguée, l'intelligence

avec laquelle on doit en ménager les dégradations pour réussir à bien colorier ; enfin si l'on ne fait des études raisonnées d'après les sçavantes productions où cette partie de la Peinture est écrite avec des pinceaux éloquens.



ARTICLE I.

IDÉE GÉNÉRALE DES PRINCIPES DU COLORIS.

LE Coloris peut être envisagé relativement au tout-ensemble d'un Tableau ou relativement à ses détails particuliers. Sous le premier aspect il dépend d'une conduite de tons qui liés ou opposés entr'eux, & dégradés par de justes nuances toujours relatives aux plans des objets, forment un tout-ensemble plein de graces, de force & d'harmonie ; le charme des yeux. Regardons-nous le Coloris sous l'autre point de vûe ? Il consiste dans l'union des teintes variées & ménagées pour former l'arrondissement des corps. On distingue les princi-

Nº. 77.

Divers aspects sous lesquels on peut envisager le Coloris.

pales teintes en cinq nuances ; le premier clair , la couleur propre ou locale , les demi-teintes , les ombres & les reflets. Nous sous-entendons ici les passages de couleur , les teintes intermédiaires qui lient les clairs avec les demi-teintes & les demi-teintes avec les bruns.

N°. 78.

Conduite
des tons.

La conduite des tons pour l'effet d'un tout-ensemble n'est pas différente de celle que l'on doit tenir pour l'arrondissement d'une seule figure. Il faut dans l'une & dans l'autre circonstance avoir attention de ménager une masse de lumière & de couleurs qui soit dominante ; la soutenir par des lumières secondes & par des tons subordonnés qui se fassent valoir réciproquement ; la rappeler par des échos qui réveillent les masses , & l'assortir avec des demi-teintes & des ombres dégradées , jusqu'au parfait arrondissement de tous les objets de détail. Cette conduite appliquée au tout-ensemble & ménagée avec génie & avec discernement , portera l'ouvrage à ce beau degré d'intelligence & de coloris que le grand Peintre se propose. Le premier ton d'un Tableau est arbitraire ,

mais il décide de tous les autres , comme le ton du premier violon d'un concert règle le ton de toutes les voix & de tous les instrumens. Cette premiere nuance est dépendante de toutes celles qui l'environnent ; elle n'a d'autre valeur que celle que lui prêtent les contrastes qu'on lui oppose. Un ton très-simple sur la palette , s'il est bien menagé , peut devenir très-beau , très-riche , très-piquant , très-harmonieux. C'est alors le ton vrai de la Nature. Une couleur très-brillante par elle-même peut , par la manœuvre d'un Artiste qui ignore la magie des tons , devenir très-lourde , très-sale , très-discordante , si elle n'est employée avec un ménagement raisonné.

N^o. 79.

Que le ton général du Tableau soit varié suivant le local des sujets. Ceux qui se passent dans l'empire des Airs auront un ton léger , suave , lumineux ; tel doit être ordinairement le coloris de tous les Plafonds.

Tons de couleur convenables aux sujets.

Les sujets dont la scene se passe sur la Terre seront traités d'un ton convenable , non-seulement aux divers climats , mais encore au théâtre particulier de l'action. Les traits de

l'Histoire Orientale seront peints d'un ton plus chaud , plus coloré que ceux qui se passent dans les climats du Septentrion. Dans l'un & l'autre pays les événemens arrivés en pleine campagne seront rendus par des nuances plus éclatantes , plus vagues , & moins fieres que ceux dont la scene est placée dans les Temples , dans les Palais.

On donnera un ton vague , frais & verdâtre aux sujets qui se passent sur les Eaux. Les réverbérations de couleurs y seront fréquentes & répandront autour des figures un transparent agréable , sans nuire à leur solidité. Exceptons le sujet du *Déluge* & ses pareils. Celui du *Pouffin* n'est si admirable que parce qu'il a ce ton triste & scavamment sale que produisoit le mélange de la terre confondue avec les eaux du Ciel dans cette unique catastrophe.

Une couleur ardente , des teintes rougeâtres , des nuances enfumées conviennent aux événemens qui se passent dans les Enfers. Le ton général de ces sortes de Tableaux doit être sombre. Les lumieres y seront aiguës & n'y brilleront que par échap-

pées ; des ombres larges & amorties , des reflets ternes quoique colorés , ne laisseront appercevoir qu'une clarté triste & funébre.

Nº. 80.

Variété de tons.

Les tons de couleur sont variés à l'infini. Les nuances sont différentes dans les chairs des hommes , des femmes , des enfans ; soit qu'on compare les uns aux autres , soit qu'on les envisage par rapport à chacun d'eux. La variété de leurs tons doit concourir par des passages très-doux à former une teinte générale. Les objets inanimés , draperies , métaux , *ciels* , ont aussi leurs nuances diverses ; mais leur ton général peut être formé par des passages plus sensibles. Il est même de certaines exagérations de tons , qui loin d'être vicieuses deviennent ragoutantes , lorsqu'on en fait usage à l'égard des animaux , du paysage , de l'architecture , ou à l'égard des oppositions dans lesquelles on les présente.

Quelque légères que soient les différences du ton de deux objets , elles seront très-sensibles si elles sont traitées par grandes masses. Ne sont-elles présentées que par petites parties ? elles n'ont point de valeur ; l'œil ne

H v

les apperçoit pas. Il faut néanmoins éviter de trop étendre une masse de couleur qui seroit d'un ton brillant & qui pourroit nuire à l'équilibre des nuances. On doit , autant qu'il est possible , conserver entr'elles un juste balancement.

Nº. 81.

Divers usages des tons ou des couleurs.

Les couleurs claires qui ont du rapport dans leurs nuances doivent être employées à former les grandes masses de lumière. Les couleurs sourdes qui diffèrent de ton seront destinées aux parties de demi-teinte , & à former les passages ou les liaisons d'un ton à l'autre. Les couleurs vigoureuses qui sont totalement opposées , quoique brunes , serviront à établir les masses d'ombres & à ménager les contrastes dans ces masses.

Chaque corps solide doit tenir sa masse de couleur sur son fond. Qu'il en soit détaché d'une manière plus ou moins prononcée , à proportion qu'on veut le faire saillir de la toile , ou l'éloigner plus ou moins de l'œil du Spectateur. La vivacité du ton , le volume de l'objet , & le caractère des travaux concourent également à produire ces effets.

Il n'est point de couleur assez bru-

ne, qui ne puisse entrer dans l'affaifonnement d'une masse de lumière. Le noir même reçoit des tons lumineux dans sa partie éclairée. Il a ses clairs comme le blanc a ses ombres. Il suffit que ces clairs soient subordonnés à ceux des objets avec lesquels ils font contraste. De même les ombres des étoffes claires, introduites pour jeter du goût dans une masse obscure, ne doivent présenter que des vigueur subordonnées à celles de la masse qu'elles réveillent, & n'y prendre en général qu'un parti de reflets.

Assez ordinairement les tons les plus bruns doivent être placés hors des chairs, sur-tout de celles que l'on veut rendre délicates. C'étoit l'usage de *Rubens*; C'étoit le principe du *Corrège*. *Paul-Veronese* & le *Titien* peignoient les ombres des carnations de teintes solides & même vigoureuses; mais ils leur opposoient des fonds plus vigoureux encore. Ils les en détachent ou par le ton propre, ou par les bruns qu'ils fouilloient au-dessous des parties, qu'aucune lueur ne pouvoit refléter.

Tous les effets de la Nature ne sont

Nº. 82.

Effets de
couleurs.

H vj

pas avantageux à saisir , quelque vrais qu'ils puissent être. On doit mettre à profit les principes de l'Art , & sçavoir corriger par les loix de l'intelligence , les uniformités de tons que présente quelquefois le spectacle des cieux. On ne doit pas moins éviter ces grandes masses sans dégradations qu'on voit en pleine campagne , & tous les partis qui ne peuvent être rendus que difficilement sur la toile & dont les effets n'ont rien de piquant. Peindre la Nature sans choix , comme un Eleve de *Teniers* dessineroit un *Apollon* d'après un *Payfan* d'Anvers , c'est faire des tableaux peu capables d'attirer les suffrages des Connoisseurs.

Il faut varier les effets des couleurs comme ceux de la lumiere ; opposer aux objets qui se détachent en clair sur un fond brun , des objets qui se détachent en brun sur un fond clair ; mettre successivement des figures colorées en contraste avec des corps livides ou grisâtres , & ménager alternativement les oppositions des groupes , peints sous des nuances sourdes & vigoureuses , avec d'autres groupes traités d'un ton brillant & argentin.

Les fonds grisâtres sont en général les plus favorables aux effets de couleur ; mais il faut les varier de nuances. Les gris ont , comme tous les autres tons , leur clair, leurs demi-teintes, leurs ombres. Ils ont même leur gris & leurs tons colorés. Ces modifications diverses ne doivent néanmoins présenter qu'une masse très-simple , dont les variétés ne nuisent en aucune manière aux objets , à qui la masse sert de fond.

L'effet exige aussi quelquefois qu'on introduise des tons colorés dans les lointains. Il est alors important de leur ménager des oppositions qui les tiennent à leur place. De même qu'un terrain clair , opposé à une forêt obscure , l'enchaîne dans l'éloignement , & qu'une ombre vigoureuse fait fuir un Temple lumineux ; une masse de couleur grisâtre arrête dans le fond du tableau une architecture colorée , & un objet coloré fixe dans l'éloignement des montagnes grisâtres.

Les partis de demi-teinte opposés à des fonds clairs , contribuent infiniment à l'effet d'une machine pittoresque. Ils concourent au mouve-

ment des objets, au brillant des lumieres, & au repos de l'œil. On peut les former par l'artifice des couleurs, ou par celui des privations du jour. Dans la premiere circonstance, la lueur peut éclairer les corps; mais les effets doivent être fort doux pour ne point altérer la masse; au lieu que dans l'autre les figures doivent être éclairées de reflets, & d'une clarté contraire à celle du jour naturel, puisqu'elles sont censées dans une masse privée de lumiere.

Si au début du jour naturel, on est obligé d'éclairer les objets d'une lumiere artificielle, elle portera sur eux des effets d'autant plus piquans, & ils en emprunteront d'autant plus ou d'autant moins la teinte rougeâtre ou argentine, qu'ils en seront plus ou moins voisins, & que la clarté tombera sur eux par une progression plus ou moins directe.

Tous les effets, toutes les couleurs disparoissent dès que la lumiere cesse d'éclairer les corps; dans les sujets de nuit, à peine distingue-t-on les nuances des objets dans les endroits où la clarté artificielle les dévoile. Les ombres y seront larges, sourdes

& mattes , les reflets n'y seront que foiblement apperçus , & les lumieres resserrées , piquantes & aiguës n'y seront distribuées que par des échappées & par des échos.

Quel que soit le principe qui colore les objets , quelque conduite que l'on observe pour leur donner le ton convenable , de quelque variété de nuances qu'on les enrichisse , & de quelle maniere qu'on en ménage les effets , on ne doit jamais oublier que l'Harmonie seule peut leur prêter la couleur de la Nature.

N°. 83.

Harmonie
des couleurs.

La nature est susceptible de toute sorte de couleurs , ainsi que de toute sorte de formes. Elle réunit les nuances les plus antipathiques & les plus bisarres. Le chef-d'œuvre de l'Art consiste à mettre en harmonie celles qui paroissent les moins liées d'amitié. Ce résultat est l'effet de la participation des lumieres , de la modification des demi-teintes , de la rupture des ombres & de la justesse des reflets.

Un moyen infailible de mettre les couleurs en harmonie , est de n'associer que celles qui sont douces & sympathiques. Est-on forcé par la

nature du sujet d'en introduire qui soient d'un autre caractère ? Il faut les grouper & les acoster , de manière qu'elles se mirent les unes dans les autres ; les disposer de façon que la lumière ne prête qu'une même nuance aux premiers clairs , & que leurs ombres ne présentent qu'une masse uniforme , dans laquelle néanmoins on entrevoie le ton propre de chaque objet.

À l'harmonie des couleurs on joindra le rapport qu'elles doivent avoir avec l'expression du sujet. Un trait d'Histoire capable d'inspirer la consternation exige des nuances , en quelque sorte monotones , tristes , & qui affectent l'ame plutôt que les sens. Un événement qui retrace l'allegresse , est susceptible de teintes brillantes , variées , dont l'éclat & la diversité frappent les yeux plutôt que le cœur. Dans l'une & l'autre circonstance on peut réveiller l'harmonie par des tons accidentels , qui , dissonnans en apparence , servent à la rendre plus singulière & plus frappante. Tel le Musicien intelligent réveille un Monologue patétique , ou un air de caractère par des disson-

nances, qui rendent l'un plus expressif & l'autre plus agréable.

Pour diriger l'harmonie au degré de la perfection possible, il faut mettre de la conformité entre le caractère de la manœuvre & celui de la couleur. Un personnage rustique, dont les carnations d'un ton hâlé & grossier, seroient peintes d'un stile agréable & moëlleux; une jeune Nympe, dont les chairs fraîches & vermeilles seroient traitées d'un pinceau maussade & heurté, présenteroient l'un & l'autre un *faire* qui n'est point en harmonie avec la couleur.

Nº. 84.

Un beau *Coloris* est le résultat d'une belle façon de peindre. La manière la plus séduisante & la plus estimable, est de peindre à pleine couleur, en portant toujours teinte sur teinte, en noyant les tournans dans les fonds, en conduisant le pinceau du sens des chairs & des muscles. C'est un moyen d'imiter l'épiderme de la Nature. Le moyen d'en imiter les finesses est de placer les plus beaux tons, les demi-teintes les plus fraîches, les ombres les plus colorées & les plus brillans reflets dans les parties les plus lumineuses. Ce n'est pas

Bien peindre.

tout, il faut y répandre les teintes vierges, les touches pures, y placer artistement de certaines épaisseurs de couleur sur les endroits les plus saillans; on donne ainsi le relief aux objets. On acheve l'ouvrage en affaiblissant les travaux dans les parties fuyantes, en n'y glissant qu'une couleur légère qui couvre à peine la toile, & en les enrichissant de tons rompus qui participent à des nuances voisines.

N°. 85.

Manœuvre
variée sui-
vant le ca-
ractère des
figures.

A cette pratique il faut joindre un maniement d'outil convenable au caractère de toutes les figures. Les chairs des Femmes seront traitées d'un pinceau moëleux, arrondi, avec des teintes fraîches & lumineuses. Leurs chairs délicates prenant aisément l'impression des corps voisins, recevront de très-beaux reflets, surtout quand ils seront produits par les carnations même; leurs demi-teintes seront légères, brillantes; leurs ombres vagues, quoique solides, & douces quoique colorées.

On doit donner aux Enfans des carnations tendrement colorées & arrondies d'un pinceau *fou*. Leurs extrémités seront d'une teinte sanguine.

Les divers plis de chair que la Nature a placés à l'endroit de la jointure de leurs membres , les petits creux dont elle a embelli les parties charnues de leur corps délicat , autorisent les touches fréquentes , moëlleuses & sensibles , qui caractérisent leur souplesse & les graces de tous leurs mouvemens.

Les Adoléfçens feront d'une teinte plus décidée. Leurs carnations seront formées d'un pinceau plus ferme , plus uni , & leurs extrémités suavement colorées releveront l'éclat des reluisans , que la solidité de leurs chairs place sur toutes les convexités.

Dans l'âge viril , les Hommes ont un ton de couleur mâle. Il convient de leur donner des carnations fraîches , des demi-teintes sensibles & des ombres colorées. Que leur tête , leur estomac , leurs genoux , leurs mains , leurs pieds soient d'une nuance roussâtre ! Que les reflets de toutes ces parties se ressentent de l'abondance du sang qui y circule !

A l'égard des Personnages d'un âge plus mur , & approchant de la vieillesse , on doit user de teintes bassées. Les extrémités seront moins

sanguines , & plus ressemblantes au ton du reste du corps. A cet âge toutes les parties commencent à perdre leur solidité , & les muscles leur force. On doit traiter les carnations d'un pinceau moins arrondi , & d'une touche plus heurtée. Les clairs en seront moins brillans , les demi-teintes plus grisâtres , les ombres plus uniformes. Sur les parties lumineuses les plus saillantes , la brosse peut laisser des épaisseurs de couleur , après qu'elle aura modérément fondu les teintes des autres parties.

La couleur flétrie , la peau sèche , les muscles décharnés de l'âge décrépit , exigent un autre ton & un autre manœuvre. C'est d'une teinte livide , avec un pinceau quarrément traîné du sens des formes arides & des plis de la chair , qu'on retracera les carnations d'un Vieillard. Des touches lâchées avec une adroite nonchalance , des reluifans heurtés avec une sorte d'humeur & de brusquerie , annonceront le tiraillement des nerfs & le décharnement des os. Il faut néanmoins voiler , autant qu'il est possible , & ne point mettre dans une trop grande évidence tous les

dégoûts qui suivent l'aspect de la décrépitude.

Quoique la belle manœuvre soit essentielle à la perfection d'un ouvrage de Peinture , elle ne doit point être portée toujours , ni partout au même degré. Il y a beaucoup d'art à sacrifier à propos celle des objets accessoires , pour relever celle des objets plus importans. C'est un ménagement judicieux , suggéré par l'intelligence , étayé par la saine raison , & justifié par l'expérience.

Nº. 86.

Au reste ces principes généraux du Coloris , que nous allons plus ample-

Nécessité de
bien dessiner
pour bien
peindre.

ment développer par des traits particuliers , ne seront véritablement utiles aux jeunes Artistes que lorsqu'ils se seront familiarisés avec les solides maximes du Dessin.

Peindre n'est autre chose que dessiner , c'est-à-dire , donner à chaque forme le ton qui lui convient ; or , peut-on donner une nuance convenable à une partie dont on ne fait pas fixer le contour ? Le mérite du Peintre est toujours relatif au savoir du Dessinateur. Celui qui est sûr de ses formes , place ses couleurs justes ; conduit son pinceau du sens de la

partie dont il a le trait présent à ses yeux , ne travaille ses teintes que pour les fondre ; il en conserve toute la fraîcheur , & prête à sa manœuvre toute la facilité de l'Art & tout le vrai de la Nature. Il imprime le moëlleux & la force , la rondeur & les meplats , la souplesse & la fierté , là où l'indication du vrai & l'intérêt de son ouvrage l'exigent ; sans être , ni arrêté par l'incertitude , ni refroidi par l'ennui , ni découragé par les obstacles. Enfin il se distingue dans cette partie de son Art , qui mérite à ceux qui la possèdent avec supériorité , le juste titre de grand Peintre.



A R T I C L E I I .

NOTICE DES DIFFÉRENS CARACTERES DES COULEURS.

Nous renfermons sous ce titre non-seulement les qualités des couleurs ; mais encore leurs combinaisons diverses , les différences qu'il y a entre les couleurs *propres* & les *locales* , le détail des couleurs réfléchies , des ar-

tificielles, des capitales, des couleurs rompues & de celles qui en dérivent.

N. 87.

La couleur *prop e* est celle qui appartient à chaque corps, & qui le distingue des autres. Tous les objets doivent avoir leur couleur propre; c'est-à-dire, qu'ils doivent être peints du ton caractéristique que la Nature leur donne. Les carnations d'un vieillard, celles d'un jeune homme, celles d'une femme, ont leur couleur propre, ainsi que nous venons de l'observer, comme les draperies différentes, les ciels, les arbres, les animaux divers, la pierre, les métaux ont les leurs. Le teint du jeune *Cephale* conviendrait-il à *Titon* décrépité, quelque frais qu'on le suppose? Les carnations délicates & vermeilles d'*Hebbé* siéeroient-elles à la sexagénaire *Timarate* (a), quelque embonpoint qu'on lui prête? Le coloris d'*Hercule* qui étouffe des serpens dans son berceau ne doit pas ressembler à celui de *Cupidon*, piqué par une abeille. Qu'il s'en faut donc que la couleur propre soit la même dans tous les âges, dans tous les hom-

Couleur propre.

(a) Une des trois Vieilles qui présidoient à l'oracle de Jupiter de Dodone.

mes ! Elle varie encore suivant la différence des climats , la situation du corps , la violence des passions , & selon la lumière qui l'éclaire.

Chaque figure a non-seulement un ton caractéristique , une nuance qui lui est propre , les différentes parties de ses carnations ont aussi des couleurs qui leur sont particulières. Tous les membres exposés au hale , aux effets d'une transpiration abondante , aux impressions d'une grande chaleur , ou à des froissemens réitérés , ont une teinte propre plus colorée que le reste du corps. Nous observerons dans son tems que ces diverses modifications du ton propre concourent infiniment à la vérité du coloris.

Les réverbérations de deux objets qui se mirent l'un dans l'autre , ou les reflets de plusieurs étoffes groupées dans une masse de lumière produisent des nuances plus belles , plus vives que la couleur propre de chaque objet particulier. C'est la Nature qui le démontre.

L'expérience nous apprend aussi , que la couleur propre des objets réels s'affoiblit à nos regards par l'éloignement.

ment. L'air intermédiaire qui les environne produit cette altération ; le ton des objets peints doit donc participer de la nuance aérienne, suivant le plus ou le moins d'enfoncement qu'ils ont dans le tableau. Ainsi, à moins qu'ils ne soient frappés du jour du soleil, ils doivent avoir dans les lointains une teinte qui approche du bleuâtre.

Par la raison du contraire on doit quelquefois exagérer la couleur propre des objets, non-seulement à raison de la proximité du site qu'ils occupent ; mais encore relativement à la distance, d'où l'ouvrage doit être regardé. Il faut imiter en cela l'industrie des Acteurs qui outrent sur le théâtre le vermillon de leur teint & l'action de leurs gestes, pour regagner par l'exagération ce que la distance du parterre efface du ton de la Nature & de l'effet des passions.

N°. 88.

La couleur propre se nomme aussi couleur locale vis-à-vis des objets qui sont sur les premiers plans du Tableau ; parce que le local qu'ils y occupent leur laisse toute la pureté, toute la vigueur du ton propre & caractéristique, que la Nature leur a

Couleur locale.

données. A l'égard des corps qui sont représentés sur les seconds sites & dans les lointains , la couleur locale n'est autre chose que la nuance d'emprunt , communiquée par l'air intermédiaire aux objets qu'il environne. Dans ce sens on dit que tel Peintre a parfaitement entendu les couleurs locales , c'est-à-dire , qu'il a excellé dans l'art de donner aux carnations , aux étoffes , à l'Architecture , aux paysages la teinte , la force , l'affoiblissement & la dégradation convenables à la place que ces objets occupent dans la Composition. La couleur locale est à bien des égards la perspective des couleurs.

L'imitation de la couleur locale ne dépend pas de l'exactitude à donner aux objets peints le vrai ton , la nuance juste de la nature ; elle consiste à faire en sorte qu'ils paroissent l'avoir. Souvent les couleurs artistiques que l'Artiste forme par la combinaison des capitales , ne sçauroient atteindre à la vérité de celles qui sont dans le naturel. Il ne peut donc les faire valoir que par l'artifice des oppositions , soit en diminuant les unes , soit en exagérant les autres par les contrastes,

Cet art merveilleux est souvent l'écueil d'un novice ; au lieu qu'il est le chef-d'œuvre du jugement des Artistes les plus consommés , quand ils réussissent. Mais comment réussiroit-on , si l'on ne joignoit des réflexions continuelles à un sentiment exquis & délicat , qui naît , pour ainsi dire , avec nous , & qui se fortifie par la vue des belles choses ? C'est une vraie magie , dont on ne pénètre le secret qu'à l'aide d'un heureux génie. Cette connoissance mystérieuse paroît avoir été le partage du *Titien* , de *Paul Veronese* & de ceux qui doués des mêmes Talens , ont sçu lire & pratiquer comme eux les principes de la vérité.

Comme il est peu de corps qui ne puissent réfléchir la lumière qu'ils reçoivent , il est très-important d'associer , autant qu'il est possible , les couleurs qui par leur mélange ne produisent que des nuances harmonieuses.

N°. 39.

Le rejaillissement des rayons , qui emportent avec eux sur le corps qui le reçoit , une couleur empruntée de l'objet qui les renvoye , a des effets divers en couleur & en force , selon

Couleurs
réfléchies.

la différence des degrés d'éclat & de vivacité de lumière, suivant la matière, la disposition & suivant la proximité des objets. Les étoffes foyeuses reflétées par de belles carnations ou par des linges, communiqueront & recevront les teintes les plus brillantes. Les corps durs & polis ne seront frappés que du reflet des couleurs rejallies, sans presque rien communiquer de leur ton propre. De la réverbération de deux objets contigus naitra la juste nuance qui résulte naturellement du mélange de leurs teintes.

Nous devons observer que les réverbérations mutuelles de deux corps produisent dans la masse de lumière des tons plus vifs & plus beaux que la couleur propre de chaque corps. Les fatins, les linges, les draperies même de couleurs rompues, tous les objets les moins brillans sont susceptibles de ces mêmes effets. La communication des nuances, qu'aucun ton étranger n'altère, leur prête une double force qui en augmente la valeur, comme deux flambeaux réunis doublent l'éclat de la lumière. Il y a plus : souvent les objets grisâtres qui

ne reçoivent aucun reflet particulier des cōps voisins, sont susceptibles de tons rousâtres qui les colorent même dans les ombres. Or, si les reflets des objets grisâtres sont colorés, non-seulement dans les lumières, mais s'ils sont encore susceptibles de tons rousâtres dans les ombres, à quel brillant n'est-on pas en droit de porter les objets colorés par eux-mêmes? Quel éclat ne peut-on pas leur prêter dans les masses lumineuses?

Dans deux tons réfléchis, celui de la couleur la plus éclatante communique bien plus de sa nuance qu'il n'en reçoit du ton subordonné. Qu'on jette les yeux sur les tableaux de *Rubens*, le Peintre qui a le plus sensiblement écrit sur la toile les principes de la couleur, on y appercevra des étoffes jaunes qui prêtent leur ton doré aux plus belles chairs de femmes, sans que celles-ci leur communiquent rien de leurs nuances. L'éclat le plus vif absorbe celui qui l'est moins. Telle la lueur d'un feu, qui se réfléchit sur un corps, lui imprime son ton rougeâtre sans parti-

ciper en rien des teintes du corps éclairé.

N°. 90.

Couleur des
lumières,
communi-
quée aux ob-
jets.

Le ton de la lumière opère le même effet. Il se répand sur tous les Etres, & leur prête à tous une nuance presque égale. De-là vient ce charme qu'offre le spectacle de l'Univers. C'est d'après ce modèle admirable que plusieurs grands Coloristes ont imaginé l'usage des couleurs changeantes, qui dans les premiers clairs se rapprochent beaucoup du ton du jour qui les frappe directement. Rien ne facilite davantage l'harmonie pittoresque. Ce rapport de nuances dans la partie de la lumière, y devient aussi essentiel que l'uniformité de teintes dans les masses privées de jour.

Comme c'est de ce rapport de tons dans la lumière que la couleur de tous les objets tire en partie sa valeur, les demi-teintes leur beauté, & les ombres leur force, il est important d'établir, de décider, de fixer, d'abord le caractère, la source de la lumière, afin de ménager en conséquence les accidens qui doivent en résulter. C'est là une spéculation préliminaire à laquelle on doit porter

une finguliere attention. L'*Aurore* éclaire-t-elle un Tableau? Qu'on aperçoive fur tous les objets qui entrent dans la composition le ton vermeil & fuave des roses! Le *Soleil* y porte-t-il l'ardeur de fes rayons brûlans? Qu'une couleur chaude & dorée fe répande jufqu'au fein des airs! Mais qu'une nuance douce, argentine, foit le ton de tous les objets que l'*Astre* de la nuit éclaire!

On ne peut pratiquer avec fuccès ces diverfes modifications, fi l'on ne connoît la jufte valeur des couleurs capitales, le réfultat de leurs différentes combinaifons, & le moyen de les rendre fympathiques.

N°. 91.

Couleurs capitales.

Les couleurs capitales font ainfi nommées, parce qu'elles entrent dans la composition de toutes les autres. On en forme les artificielles que nous ne diftinguons point des couleurs rompues, puisqu'elles ne fe compoſent les unes & les autres, que du mélange & de la rupture des couleurs capitales. On comprend ſous la dénomination de couleurs capitales, non-feulement celles que la Nature produit & qu'on employe ſans mélange; mais encore celles que l'in-

duſtrie forme par des opérations chimiques , ou par tout autre procédé , qu'elle croit utile à la ſcience du Coloris.

L'emploi des couleurs capitales répand aſſez ordinairement de la crudité dans un ouvrage de peinture , à moins qu'elles ne ſoient maniées avec des ménagemens infinis. L'aſſociation affectée des beaux rouges , des bleux éclatans , des jaunes qui éblouiſſent , &c. produit rarement de bons effets. Ces couleurs voyantes donnent aux Tableaux un ton de palette , qui ne ſéduit gueres que le peuple & les demi-Connoiſſeurs. C'eſt par l'artifice des couleurs rompues , que tous les grands Coloriſtes ont porté au degré le plus ſéduiſant les charmes de la Peinture.

Nº. 92.

Couleurs
rompues.

En établiffant l'uſage des couleurs rompues , nous ne prétendons point exclure les couleurs brillantes que l'on peut employer dans les maſſes de lumière , pourvû que l'aſſortiment en ſoit judicieuſement ménagé. Mais dans les maſſes de demi-teinte , dans celles d'ombre , & ſur-tout dans celles de reſlets , on ne ſçauroit faire un meilleur emploi que de ſe ſervir

de couleurs rompues. Elles sont assez ordinairement appelées *couleurs sans couleur*, pour faire entendre qu'on ne doit pas les former de deux teintes entières, capables de produire une couleur capitale, quoique composée de deux tons rompus l'un par l'autre.

Des différentes combinaisons que l'on fait des Couleurs rompues dérivent les tendres & les fieres. Les premières ne se forment qu'avec des tons extrêmement amis, propres à imiter la fraîcheur & la légereté des objets naturels. On appelle couleurs fieres celles qui par le mélange des teintes fortes, colorées, & souvent discordantes entr'elles produisent des nuances vigoureuses. C'est par l'opposition des vagues avec les plus solides qu'on fait valoir la fierté de celles-ci & la suavité des autres. La raison & l'intelligence disent assez, que les couleurs tendres doivent être destinées pour les plans les plus reculés, & que c'est dans les premiers sites du Tableau que les vigoureuses doivent avoir leur place.

Les couleurs tendres & les fieres tirent leur force & leur douceur de leur propre constitution ou de leur

mêlange : elles tirent ordinairement leur moëleux de la maniere dont on les travaille. On n'arrive à ce stile que par l'art de marier , de noyer les teintes , de les unir si bien ensemble & de les passer les unes dans les autres avec tant de dextérité , avec une intelligence si judicieuse qu'elles ne produisent qu'une nuance générale ; le ton de la vérité.

N°. 23.

Couleurs
transparen-
tes.

Il est des couleurs qu'on nomme *Transparentes* , parce que leur peu de consistance les empêche de couvrir la toile. Elles sont peu propres à peindre , & servent plus ordinairement à *glacer*. L'usage des *Glacis* n'est gueres convenable dans les Tableaux d'Histoire , où il est important que presque tout soit peint à pleine couleur. Cependant comme les glacis peuvent servir à l'union & à l'accord des tons , en leur communiquant une teinte générale qui les rapproche d'amitié & qui prête une sorte de sympathie aux nuances les plus antypathiques , il est des occasions où l'on doit y avoir recours.

On raconte que *la Fosse* , un des grands Coloristes de l'Ecole Française , peignoit quelquefois des Compo-

sitions en grisaille. Il en glaçoit ensuite toutes les draperies, ainsi que les objets susceptibles de glacié ; il coloroit les carnations avec légèreté, & peignoit les ombres de même. Par cet artifice, il répandoit dans ces sortes de Tableaux une harmonie exquise. Toutes les couleurs participoient du gris général qui regnoit dessous les glaciés & s'unissoient d'une agréable sympathie.

N°. 94.

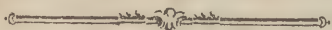
Sympathie,
& antypathie
des Couleurs.

La Sympathie & l'Antypathie des couleurs provient vraisemblablement du rapport ou de la différence de leurs qualités. Celles qui sont légères & aériennes s'unissent d'intimité ; les terrestres, dont la pesanteur les empêche de s'allier avec les autres, leur deviennent antypathiques. Les discussions sur cette matière appartiennent à la physique expérimentale. Elles sont d'autant plus indifférentes aux Cultivateurs de la Peinture que l'Art sçait ramener au point d'amitié les nuances qui paroissent les plus discordantes entre elles. De même qu'il n'est point de teintes, fussent-elles extrêmement douces & amies, à qui un Novice mal-adroit ne communique de l'âcreté en les associant

& en les fondant mal ; il n'est point de couleurs assez antypathiques que l'Artiste ingénieux ne rapproche d'intimité par le rapport des premiers clairs , par la rupture des demi-teintes , par la modification des ombres & par la participation des reflets.

Entrons dans un Parterre où des fleurs semées au hasard des mains de la Nature offrent mille nuances très-oppoſées ; nous n'en trouvons aucune qui blesſe nos regards. On y voit la Tulippe bigarrée briller à côté de la ſimple Jonquille ; l'outremer du Bluet ſ'unir au vermillon du Coquelicot. Le Pavot , le Souci , l'Amarante , la Roſe , l'Œillet , le Jaſmin produiſent par leur aſſociation le coup-d'œil le plus agréable. Toutes les couleurs ſont amies dans la Nature ; le Coloriſte intelligent , qui en eſt l'imitateur , pourroit-il rencontrer des nuances que ſon Art ne ramène au plaifir , au charme des yeux ? Qu'il aye ſoin de bien peindre les objets , de leur communiquer à propos le ton de la lumière , de leur conſerver la pureté de leur couleur naturelle , de leur donner de belles demi-teintes & des ombres convenables , relativement à la maſſe

dont ils font partie , de leur prêter des reflets justes , & sur-tout d'employer les teintes avec beaucoup de netteté , de finesse & d'intelligence ! Un tout-ensemble agréable & séducteur fera le résultat de ces ménagemens.



ARTICLE III.

EMPLOI & HARMONIE DES COULEURS.

Les beaux ouvrages ne se font pas sans beaucoup de peine. L'Artiste seul qui ne se décourage point à l'aspect des obstacles réussit à les surmonter. Aussi rien ne contribue tant à porter un ouvrage à un degré supérieur que le plaisir avec lequel on s'y applique. C'est-là , après le Talent , le mobile le plus général & le plus efficace ; se complaire dans ses productions , les caresser , être aussi jaloux de les perfectionner que l'est une tendre mere de produire sa fille dans le monde avec tous les agrémens de

la beauté ; voilà le moyen de faire jouir le Connoisseur du plaisir que l'on a pris en les formant. Cette satisfaction ajoutée à la valeur intrinsèque du mérite de l'ouvrage en augmentera la valeur & le prix.

Il est dans l'emploi des couleurs deux choses qu'on doit se rappeler continuellement ; l'objet & les moyens.

N°. 95.

Principe de
l'Harmonie
des Couleurs.

L'Harmonie est le principal objet qu'on se propose dans l'emploi des couleurs ; le moyen que l'on prend pour les employer avec succès est la manœuvre du pinceau à laquelle l'Art les soumet. L'un concerne le bel effet du tout-ensemble ; l'autre le *beau-faire* des détails.

L'Harmonie de la Nature envisagée relativement à ses couleurs, dérive de la participation des nuances que le soleil communique à tous les objets , qui tantôt se mirent les uns dans les autres , & tantôt se réfléchissent réciproquement les rayons qu'ils reçoivent de l'Astre du jour ; de même l'harmonie d'un Tableau consiste dans une sçavante communication de tons , opérée par le rap-

port des couleurs , par l'uniformité des lumieres & par la modification des ombres.

Pour conduire un ouvrage de Peinture à une harmonie parfaite , il faut donc premierement que la plûpart des couleurs soient liées d'amitié & qu'elles entrent dans la composition les unes des autres ; on en excepte à peine celles qui sont destinées à former les plus piquantes oppositions. Secondement , que toutes les lumieres soient à l'unisson relativement aux plans & aux masses dont elles font partie. Les couleurs les plus obscures & les plus claires ont entr'elles leur unisson , comme les Basses & les Violons ont le leur dans la musique. Troisièmement , que les parties reflétées rejaillissent réciproquement & empruntent les nuances des objets voisins , comme les glaces reçoivent & réverbèrent les traits & les couleurs des corps qui leur sont présentés. Quatrièmement , que toutes les teintes comprises dans les masses d'ombre soient amorties par la privation de la lumiere à raison du plus ou du moins de vivacité qu'elle a. Qu'à cet égard l'éclat des couleurs

locales soit plus ou moins éteint , sans néanmoins que les objets perdent entièrement le ton qui leur est propre !

Les Echos des couleurs quelquefois répétées & rappelées , toujours diagonalement , contribuent beaucoup à l'harmonie. Ils conduisent adroitement l'œil du Spectateur d'un bout de la toile à l'autre , & lui font sentir le juste équilibre des tons , qui en balançant les divers rapports des mêmes nuances lui procurent les charmes de l'accord & du repos.

Si l'emploi des couleurs sympathiques produit une harmonie douce & séduisante , c'est par l'art des oppositions qu'on la rend vive & agréablement trompeuse. Mais que ces contrastes soient toujours formés par grandes parties ! Qu'un groupe entier de couleurs brunes soit en jeu avec un autre groupe de couleurs toutes claires , & qu'ils soient liés l'un & l'autre par la médiation d'un troisième , formé de couleurs rompues qui présentent une large masse de demi-teinte ! A ces divers égards les effets de couleur doivent être dirigés par les mêmes principes que nous

avons établis pour les accidens de lumiere.

Aux oppositions générales, il convient d'en joindre de particulieres pour en relever le piquant. Qu'on emprunte, par exemple, quelques couleurs d'une masse brune pour les introduire dans une masse claire, & quelques nuances de la masse de lumiere pour relever une masse d'obscur ! Il en résultera un assaisonnement délicieux & le ragoût du tout-ensemble. Mais dans cette espèce d'échange, il faut éviter que les couleurs d'emprunt percent ou tranchent trop durement avec celles qui leur sont opposées.

Il est également convenable & d'éviter les dissonnances qui sont nuisibles à l'harmonie, & de fuir cette uniformité de tons trop monotones qui conduit à la fadeur. Est-on obligé de vêtir quantité de personnages d'étoffes d'une même couleur ; tels que sont les habits des Chartreux, ou ceux des Vestales ? Qu'on imite l'adresse dont s'est servi *Andrea Sachi* dans son Tableau si renommé de *Saint Romuald*, en faisant valoir les blancs par les variétés de leurs tons propres,

gris ou rousâtres , brillans ou falis , suivant le plus ou moins de vetusté qu'on leur suppose ! Que l'on joigne à ces variétés de nuances les différentes lumieres qu'on peut leur communiquer , les privations auxquelles il est libre de les soumettre , & les divers fonds qu'on est en droit de leur opposer !

Tous les objets sont-ils d'une teinte brune & colorée ? On doit les mettre en contraste avec un fond lumineux , & les traiter dans une intelligence raisonnée. Que la totalité de la machine pittoresque prenne un parti de demi-teinte décidé ! Que les objets , éclairés relativement à la diversité des sites , y soient par-tout reflétés ! Qu'ils soient sourds sans être noirs ! Qu'ils soient réveillés à propos par des clairs , dans les masses opposées aux parties les moins lumineuses , ménagées dans le fond ! Que ces réveillons soient néanmoins subordonnés au champ du Tableau , sinon par leur degré de clarté , du moins par leur volume ! Ils peuvent être aussi vifs que l'architecture frappée du plus grand jour , ou que le Ciel le plus éclatant , pourvû qu'ils ne brillent

que par échappées & par la vivacité de la couleur propre.

Nº. 96.

Emploi des
Couleurs.

De ces sages ménagemens naissent les accidens pittoresques qui concourent au succès d'une harmonie précieuse. Elle est, ainsi que nous l'avons déjà insinué, l'objet essentiel que le Favori d'*Apelle* doit se proposer dans l'emploi des couleurs; mais il n'en retireroit qu'une gloire imparfaite, ou au-dessous du médiocre, s'il ne faisoit usage des moyens de les employer avec grace, avec élégance, avec caractère, & s'il n'ajoutoit au charme d'une harmonie intéressante & flatteuse les attraits d'une sçavante manœuvre & le mérite d'un beau pinceau.

Nº. 97.

La belle manœuvre renferme la manière de faire les teintes, celle d'empâter les couleurs, le maniement du pinceau & le stile de la touche. Ces détails constituent l'essentiel de l'art de peindre.

Belle ma-
nœuvre.

Une des principales qualités de la belle manœuvre est d'employer les couleurs avec propreté, & cette attention dépend, à quelques égards, des manières de faire les teintes. On en distingue de deux sortes.

Les teintes se forment ou au bout

du pinceau, en prenant des couleurs capitales les portions convenables au ton que l'on veut employer, ou en arrangeant séparément sur la palette les diverses nuances propres à l'objet que l'on veut peindre. L'usage de l'une & de l'autre de ces manieres est arbitraire. Eh ! Qu'importe comment on procède, pourvû que l'on parvienne à bien opérer !

L'empâtement des couleurs consiste à les coucher successivement sur la toile d'une maniere large, facile & nourrie, desorte qu'elles ne soient point altérées par un frottement trop répété du pinceau. On empâte une tête, en en plaçant les teintes les unes à côté des autres, pour les travailler avec succès, tantôt en les mariant, en les fondant, en les noyant comme a fait *le Corregé* ; tantôt en ne faisant que les unir, ainsi que l'a souvent pratiqué *Rubens*. Plusieurs de ses Tableaux conduits dans ce principe ont encore aujourd'hui tout le brillant, toute la fraîcheur qu'ils reçurent de sa main.

Quelle que soit la maniere dont on peint un Tableau, il doit paroître fait d'une même continuité de tra-

vail, d'une même pâte; c'est-à-dire comme s'il avoit été peint en un jour des mêmes couleurs qu'on avoit arrangées le matin sur la palette. Que tous les objets y soient traités, autant qu'il est possible, à plein pinceau! Trop étendre la couleur, *fatiguer* la toile, altérer les teintes sont des procédés contraires à la belle manœuvre & à l'imitation du vrai.

Le principe de peindre à pleine couleur souffre néanmoins quelques exceptions. Qui est-ce qui ignore que les tournans, les ombres, les lointains doivent être moins nourris que les clairs? Il suffit pour la légèreté de l'ouvrage que dans les endroits qui s'éloignent de la vûe ou qui sont privés de lumière, la toile soit moins empâtée que dans ceux qui sont plus voisins du Spectateur & qui reçoivent le plus grand éclat du jour.

Le bel empâtement des couleurs consiste à porter toujours teintes sur teintes, à les nourrir en les mêlant, à les incorporer, pour ainsi dire, les unes dans les autres. On les marie alors avec facilité; la fonte en devient moëlleuse; le Connoisseur en est satisfait & le Tableau dure long-tems.

N°. 98.

Beau pin-
ceau.

Mais ce succès est l'heureux fruit d'un pinceau facile que l'on promènera hardiment du sens de toutes les parties. Que les teintes soient fondues en travaillant la couleur, d'abord d'un mouvement dentelé, & ensuite en étendant le pinceau sur la totalité de la partie, pour imiter l'épiderme de la Nature !

Tous les corps seront traités selon leur caractère. Ceux qui sont légers, délicats, aériens, exigent un stile facile, spirituel ; ceux qui sont solides, rudes, terrestres, doivent être soumis à un *Faire* mâle, nourri & habilement heurté.

Dans quelque genre qu'un objet soit rendu, il doit être fini sans être lèché, arrondi sans être mou ; touché sans être sec.

On peut caresser un ouvrage, le travailler avec soin, y rechercher toutes les finesses de la Nature, sans le charger de ces détails minutieux qui le rendroient mesquin. On peut l'arrondir, lui donner le moëleux sans qu'il se ressente de cette manière efféminée, qui le rendroit insipide. Une touche juste, mais hardie y fera disparoître cet air de négligence & de

grossièreté, qui le rendroit maussade, sec & non fini.

Le beau maniement du pinceau, la riche variété des tons, la belle fonte des couleurs, les *méplats*, les *laissés*, les touches données dans la pâte, entrent dans un ouvrage fini; au lieu que dans un ouvrage lêché on ne voit ni art ni nature. On n'y apperçoit qu'une mécanique monotone, muette, ennuyeuse, qui n'affecte que désagréablement l'œil, l'esprit & le cœur.

Nº. 99.

Stile de la
Touche.

L'arrondissement des objets, d'où naissent le relief & l'illusion dégèneroit en maniere lourde, s'il n'étoit assaisonné de touches caractéristiques. Ces touches donnent l'ame aux Êtres même inanimés; mais si elles n'étoient portées avec un menagement convenable, l'ouvrage ne présenteroit que des effets manierés & faux.

Les touches doivent être variées. Elles seront légères, délicates, fermes, hardies, fieres, moëleuses, solides ou spirituelles, non-seulement selon la nature du corps où elles seront adaptées; mais encore selon le plan que l'objet occupe dans le Tableau,

& relativement à la distance d'où la machine pittoresque doit être envisagée.

On donne les touches en portant une couleur vierge d'une manière franche sur la partie destinée à la recevoir. Dans les endroits les plus saillans , la brosse hardie placera une couleur épaisse ; dans ceux qui le sont moins , le pinceau écrasé laissera une couleur plate & nettement fondue. Dans les tournans , ainsi que dans les ombres , les touches doivent être peu fréquentes & peu sensibles. Elles ne sont le plus souvent qu'un trait de pinceau spirituellement lâché pour ranimer un contour , ou pour caractériser une finesse d'une manière presque imperceptible.

Mais surtout , que les touches ne soient jamais au préjudice de la masse ! On doit consulter attentivement la Nature d'un point de distance convenable pour ne pas y être trompé. Elles y sont pour ceux qui savent les y appercevoir. Le Génie les discerne , l'Intelligence les évalue , c'est le Goût qui les place.

ARTICLE IV.



ARTICLE IV.

INTELLIGENCE DES COULEURS.

L'INTELLIGENCE des couleurs comprend les dégradations de la lumière, des tons particuliers & des nuances générales. Elle comprend aussi le ton vrai des objets, & celui du tout ensemble. Enfin elle renferme l'artifice des accidens de couleur.

C'est de l'intelligence des tons que dépend la science du Coloris. Qu'est-ce en effet que bien colorier, sinon l'art de donner aux objets que l'on peint, les lumières, les demi-teintes, les ombres & les reflets que la Nature leur assigne, suivant le caractère des nuances de tous les corps, leur position & leur degré d'éloignement? Cette intelligence consiste dans le ménagement & la progression des tons (la lumière est ici sous-entendue) dans leur liaison & leurs contrastes, dans leur vérité & leur assaisonnement.

Le ménagement & la progression
Tom. I. K

N°. 100.
Ménagement
& progression
des tons.

des couleurs renferment l'art de les faire valoir les unes par les autres, & de les dégrader à raison du site qu'elles occupent. C'est de cette exacte pratique que dépendent tous leurs effets, & c'est dans la Nature que nous en trouvons le modèle.

Examinons-la d'un œil attentif, nous y lirons que la vivacité des tons s'affoiblit à mesure que les objets s'éloignent; au lieu que dans les corps que l'air interposé n'altère point on apperçoit la beauté de toutes leurs nuances, les détails & les dégradations qui contribuent à leur relief, & à leur Coloris.

Il ne faut donc former les variétés des couleurs, les divers jeux de leurs teintes, que relativement au jour qui les éclaire, & à la distance d'où l'on est censé les voir.

On doit établir d'abord le ton le plus brillant de lumière & de couleur, dans l'endroit où l'on veut attirer la vue & qu'on a intérêt de rendre le plus saillant. Que l'on fasse succéder à cette première nuance des tons subordonnés, qui tirent eux-mêmes leur valeur de la subordination des troisièmes qu'on leur oppo-

fera ! En procédant ainsi d'une teinte à l'autre par des dégradations successives , on arrivera au parfait relief & au juste coloris de l'objet.

N°. 1er.

La magie du Coloris roule non-seulement sur la justesse des dégradations de toutes les teintes , mais encore sur les diverses combinaisons du ton gris & du ton coloré. Tout le monde fait que le ton gris tire ordinairement sur le bleu verdâtre ; on le place dans les tournans & dans les parties où l'on apperçoit moins l'abondance du sang. Le ton coloré est de deux espèces ; le rousâtre & le sanguin. Il a plû à la Nature de placer le premier dans les parties où l'effet sensible de la transpiration séjourne plus long-tems , & le second dans celles où les esprits animaux portent le sang avec plus d'abondance & de vivacité.

Ton gris & ton coloré , envisagés sous deux aspects principaux.

Les combinaisons de ces trois sortes de tons sont infinies , attendu la multitude de nuances dont ils sont susceptibles. C'est au Goût, c'est à l'Intelligence qu'appartient le droit de prescrire la marche qu'on doit tenir à leur égard. Nous nous appliquerons essentiellement à observer ici qu'il

faut envisager les trois tons , dont il s'agit , sous les deux principaux aspects qu'ils ont dans tous les objets existans. Ces tons peuvent être considérés comme faisant masse de lumière , ou comme faisant masse d'ombre.

Dans la partie de la lumière on doit distinguer , premièrement le ton du jour qui est plus coloré ou plus gris , selon que le principe qui le produit est plus ou moins conforme au doré du Soleil , ou à l'argenté de la Lune. Secondement le ton de la couleur locale qui est moins vif ou moins éteint , à mesure qu'il est plus ou moins voisin du principe qui l'éclaire. Troisièmement les demi-teintes , qui sont d'autant plus fraîches ou altérées qu'elles sont plus ou moins proches du premier clair.

Dans la partie de l'ombre on distingue , premièrement les tournans qui lient les demi-teintes avec les bruns , comme la couleur propre lie ces mêmes demi-teintes avec les premiers clairs. Ces tournans qui sont , à parler exactement , des *passages* , participent des deux teintes auxquelles ils servent de liaison. Secondement les ombres elles-mêmes qui sont plus ou

moins vigoureuses & colorées, à mesure qu'elles sont plus ou moins voisines de l'éclat de la lumière, & qu'elles appartiennent à des parties plus ou moins sanguines. Troisièmement les reflets qui doivent être plus ou moins brillans qu'ils sont produits par des objets, & sur des corps plus ou moins colorés; ajoutons & dans des masses plus ou moins lumineuses.

En observant la Nature d'un œil juste & pénétrant, on y apperçoit toutes ces modifications; l'on juge que c'est en faisant succéder les rous-sâtres aux gris, & les gris aux rous-sâtres, & en les opposant successivement, comme on oppose l'ombre à la lumière & le clair à l'obscur, que l'on donne aux diverses nuances tout l'éclat & toute la vérité convenables.

Si ces oppositions sont dégradées avec justesse, elles formeront une teinte générale. On doit les passer les unes dans les autres sans les confondre trop, sans les brouiller; c'est-à-dire, sans qu'aucun ton anticipe sur l'autre, au point de ne plus le reconnoître, & sans intervertir l'ordre que l'intelligence doit conserver en-

N^o. 102.

Teinte générale, formée des combinaisons du ton gris & du ton coloré.

tr'eux. D'un procédé contraire naît une bigarrure désagréable, & une saleté de tons insupportable aux yeux délicats.

La belle union des nuances, qui forme la teinte générale analogue à chaque objet, exige qu'on leur associe des passages fins, des contrastes doux, capables de réunir dans l'objet imité les délicatesses de la Nature, & qu'on relève la douceur des contrastes & la finesse des passages, par les traits ragoûtans dont l'Art peut les assaisonner. Ces effets s'opèrent également par les oppositions d'un ton à l'autre & par les diverses nuances d'un même ton. Ainsi qu'on fait valoir un gris par un rousâtre, & un ton coloré par un gris, on fait aussi valoir un ton sanguin par un rousâtre, & l'on colore un ton gris en lui en opposant un autre plus gris encore.

N°. 103.

Couleur
vraie & précieuse.

Ce n'est point assez de peindre, de colorer même un objet & d'y réunir avec soin les tons qui contribuent à son parfait arrondissement. Il faut en rendre la couleur vraie & précieuse, y répandre des teintes vierges, surtout dans les endroits lumi-

neux ; c'est un moyen assuré de lui communiquer les plus rares beautés dont la Nature est enrichie. Ces teintes vierges doivent être portées d'un pinceau net , & d'une main facile dans les lumières , dans les demi-teintes & même dans les ombres , à raison de la Nature des masses. Ces teintes servent à affoiblir les tons trop entiers , à ranimer les nuances trop fatiguées. Elles embellissent , elles assaisonnent les objets & leur impriment la force & la fraîcheur , de même que les touches leur communiquent l'esprit & la vie.

Aux oppositions de détail que l'on ménage dans le Coloris d'une figure , on doit joindre celles qui concernent le tout ensemble. Que la tête & les extrémités soient ordinairement plus sanguines que le reste du corps ; les genoux , les coudes , le haut de la poitrine plus rousâtres. Les parties hâlées du Soleil ; & celles où la transpiration est plus abondante & plus concentrée , seront peintes d'un ton ainsi coloré. Que les membres , où l'épaisseur des muscles empêche le sang d'être sensiblement aperçu , tels que sont les bras , les cuisses ,

&c. soient moins colorés, & que les endroits où il est porté avec moins d'abondance, comme auprès des parties osseuses, au-dessous de l'estomac dans l'espace où le muscle *Droit* remplit le vuide des fausses côtes, soient traités d'un ton plus ou moins gris, (sans néanmoins tenir du livide) qu'ils s'avoisineront plus ou moins des parties où le sang est le plus apparent, & où réside la plus grande chaleur.

C'est de l'exacte observation de ces principes que résultent la vérité du Coloris, & le plus précieux assaisonnement que l'Art peut lui prêter.

Est-il un ton vrai, un ton indépendant de ce qui l'environne ? Pour décider cette question, qui au premier aspect paroît tenir du paradoxe, interrogeons d'abord la Nature. Ses innombrables variétés nous disent assez qu'elle n'a point de ton absolu. Ses couleurs changent suivant les âges, les sexes, les états. Elles varient suivant le jour qui l'éclaire, les passions auxquelles elle est soumise, & les climats qu'elle habite. A tous ces égards, rien n'est moins décidé que le ton de la Nature. D'ailleurs con-

sultons les chef-d'œuvres des grands Peintres ; comparons la *Transfiguration* de *Raphaël* , son *Heliodore* , avec la *Thomiris* & le *Salomon* de *Rubens* ; le *Bacchus & Ariane* , les *Pelerins d'Emmaüs* du *Titien* , avec le *Frappement de Roche* & le *Pirrhus* du *Poussin* ; la *Visitation* de *Jouvenet* ; l'*Annonciation* d'*Hallé* , avec la *Nativité* & l'*Adoration des Rois de la Fosse* ; le *Martyre de S. Pierre* du *Bourdon* , le *S. Paul* de *le Sueur* , avec le *S. Etienne* & le *S. Anaré* de *le Brun*. Tous ces Tableaux sont admirables ; chacun dans son intelligence harmonieuse présente le ton de la Nature. Cependant ils sont les uns & les autres d'un ton si différent que cette diversité va jusqu'à une espèce de contradiction.

Le Soleil communique la couleur à la Nature comme il lui conserve la vie. La lumière , dont il l'éclaire , décide du ton qu'elle a. Les ombres de la nuit succèdent-elles à la clarté de cet Astre , & la Lune vient-elle à sa place éclairer l'Univers ? La couleur pâle & argentine communique son ton gris à tous les objets ; comme un flambeau éclatant leur prête une teinte rougeâtre , si

c'est de lui qu'ils reçoivent le jour. Est-il quelqu'un qui ne sente que le ton du *Déluge* du *Pouffin* est aussi vrai que celui du *Soleil levant* peint par *Claude Lorrain* ?

N°. 104.

Ton vrai,
propre aux
objets.

C'est donc de l'Intelligence, de la conduite des tons que dépend la vérité du Coloris. Dans différents concerts, dont le ton est plus haut ou plus bas, suivant la nature des voix ou des instrumens qui dominent, les chants ne sont ni plus ni moins vrais. Mais si une voix, si un instrument n'est point au ton juste de l'Orchestre, il produit une cacophonie discordante qui révolte l'oreille délicate. De même si toutes les teintes d'un Tableau ne se rapportent à la couleur générale qui y domine, si les *roux* sont exagérés dans une production de couleur aussi suave qu'est le beau gris du *Teniers*; si les gris sont outrés dans une peinture d'un ton aussi vigoureux qu'est celui du *Georgion*, le Censeur judicieux fera en droit de dire qu'il ne voit point dans ces Tableaux le ton vrai de la Nature. Ces deux habiles Maîtres ne s'y sont pas trompés.

Que toutes les nuances, dont on

peint les objets , concourent à leur ton particulier , & que celui de tous les objets entre dans la composition du ton général ! Les *Ciels* sont principalement compris dans cette maxime. Un fond dans lequel on n'aperçoit point la chaleur du Soleil , soit par les lumières dorées des nuages , soit par des échappées qui l'annoncent , soit par la piquante vivacité de l'horison , n'est point le fond du Tableau qui retrace le destin de *Clitie*. Un Ciel qui n'a rien d'argenté , n'est point celui qui convient à la peinture du bonheur d'*Endimion*. On peut en dire de même de tous les fonds de Tableau , qui semblent être en contradiction avec la Scene pittoresque dont ils font partie , parce que n'ayant aucun rapport avec les lumières , dont les objets y sont éclairés , ils ne présentent qu'un ton faux.

Nº. 105.

Ton vrai ,
convenable
au tout-ensemble.

Un Tableau est rarement peint & coloré dans le vrai , s'il n'est savamment assaisonné de ce *Faire* ragoûtant , qui charme dans les chef-d'œuvres des grands hommes. En quoi consiste cet assaisonnement qui rend si délicieuses les productions du Gé-

nie & les opérations de l'Art ? Si nous examinons avec discernement les ouvrages que leur parfaite régularité dans la pensée & dans l'exécution nous forcent d'admirer ; si nous les comparons à ceux qui , quoique moins exacts , moins réguliers , moins beaux , ravissent presque malgré nous nos suffrages , nous trouverons que la différence qui est entr'eux , est la même que celle qui se trouve entre la Beauté & les Graces. La première nous élève jusqu'à la contemplation ; mais elle nous enchaîne & nous réduit à une espèce d'inaction , qui finit souvent par devenir ennuyeuse. Les secondes toujours animées nous agacent , pour ainsi dire , nous agitent , nous affectent , & c'est de ces émotions intéressantes que naissent les plaisirs de l'imagination.

[N°. 106.

Magie des
effets de couleur.

L'Artiste nourri de ces préceptes n'aura plus qu'un pas à faire pour atteindre au but de la perfection dans la partie du Coloris. C'est de pratiquer les maximes qui concernent l'illusion des effets. Pour les mettre en œuvre , il doit les connoître. En voici les moyens.

Lorsqu'il aura épuisé sur son ou-

vrage les beautés de précision & d'exactitude, dont son savoir pittoresque lui permettra de l'enrichir; que suivant l'indication de la Nature, il colore les objets les uns sur les autres, en leur opposant, tantôt des fonds plus clairs, tantôt des couleurs propres plus lumineuses, ou qu'il les détache en les mettant successivement en contraste avec des fonds plus obscurs & avec des couleurs plus sourdes & plus éteintes!

Qu'il réveille les lumieres par des reluisans trompeurs & par les ombres les plus vigoureuses, distribuées à propos dans les endroits où les reflets du jour ne sauroient pénétrer! On dit que *Rimbran*, ne trouvant point sur sa palette de noir assez noir pour former le degré de brun, dont il avoit besoin pour l'effet de son Tableau, creva la toile d'un coup de poing. Il vit sensiblement que par un plus grand noir il atteindroit au but qu'il s'étoit proposé. Ce n'est point un exemple à suivre; mais cet exemple insinue qu'il faut user de grands stratagèmes pour opérer de grands effets de couleur.

On doit les concevoir ces effets

par grandes masses. Le moyen assuré de faire illusion , est d'attirer la vue par des accidens larges , soutenus & réduits autant qu'il est possible , à un point d'unité qui en impose au Spectateur.

Que le tout ensemble d'une ordonnance pittoresque , joue avec son fond ! Il n'importe par quel effet. Le parti sera beau toutes les fois qu'il sera nettement décidé , & que dans la masse il ne se trouvera point d'objets qui percent avec le champ sur lequel ils sont en opposition.

Nous l'avons déjà observé. Il faut introduire dans le Tableau une couleur ainsi qu'une lumière plus brillante que toutes les autres , & une nuance ainsi qu'une ombre plus vigoureuse que tous les autres tons des masses d'obscur. Ces effets ménagés pour faire la plus forte illusion , doivent être réservés pour l'endroit où se passe le plus grand intérêt de la scène. Ailleurs les accidens de lumière & de couleur , seront très - modérés & ne seront sensibles que pour relever l'éclat & la valeur de l'action principale & de l'effet dominant.

Arriver à cet artifice par des pro-

cédés successifs dépendans les uns des autres, & par des gradations raisonnées, c'est le chef-d'œuvre de l'intelligence du Coloriste. Voyons-le manœuvrer. Il va peindre tous les objets dans le ton convenable à la lumière dont ils sont éclairés & au site qu'ils occupent. Ces nuages, ces montagnes, ces arbres, tous les ornemens de ce riche lointain ne sont rendus que par des teintes & des touches légères. Avance-t-il sur le milieu de la scène? Il pratique des effets qui affoiblissent ceux du fond, & qui les tiennent à leur place. Il joint au brillant des couleurs la hardiesse de la manœuvre; il arrondit les objets, & enrichit de belles touches les parties saillantes & lumineuses.

Est-il parvenu aux figures des premiers plans? Il ranime le feu de son Enthousiasme. Il touche, il heurte, il frappe sagement à droite & à gauche. Son Art assaisonne les masses par des fiertés, les couleurs par des tons frais, les effets par des piquans, les contours par des finesse, les lumières par des épaisseurs affectées, les ombres par de sçavans *laissés*. Ici il rafraîchit la beauté de ces demi-

N°. 107.

Procédés de
l'Intelligence
pour perfec-
tionner un
Tableau.

teintes ; là il réveille des reflets trop amortis ; ailleurs il rehausse par des glacis quelques nuances trop faibles ; plus bas il prononce des détails trop peu formés , il adoucit des ouvrages trop durs ; il varie des travaux trop uniformes & par des touches aussi hardies que caractéristiques détachant les objets de leur fond , il les tire hors de la toile. Heureux stratagème qui fait les délices du Connoisseur , & le vrai beau de la Peinture !



A R T I C L E V.

RECHERCHE DES PRINCIPES
DU COLORIS , DÉPOSÉS DANS LA
GALERIE DU LUXEMBOURG ;

O U

ÉTUDE RAISONNÉE
DE CES TABLEAUX.

A P R È S avoir dévoilé les principes généraux qui concernent le Coloris , il convient de les rechercher particulièrement dans les chefs-d'œuvres , où

l'Art semble les avoir écrits avec plus de netteté , de force & d'élégance. Pour les y appercevoir d'une maniere non suspecte , empruntons le miroir de la vérité. Ne les exposons point avec les fadeurs de l'éloge , mais avec cet esprit d'impartialité , qui dévoilant avec un même zele les différens mérites qui se trouvent dans ces admirables productions , évalue tout avec autant de modération que d'équité , & sçait tout ramener à l'intérêt du Talent.

Le Palais d'Orleans , plus connu sous le nom du *Luxembourg* , fut bâti en 1615 par les soins de la Reine Marie de Medicis , cinq ans après la mort d'HENRI IV. son Epoux. On choisit les plus habiles Architectes pour la construction de ce Bâtiment superbe. Le fameux *Jacques de Brosse* en fut le principal ordonnateur.

La Reine voulut que les décorations du dedans répondissent à la magnificence extérieure de l'Edifice. Elle jeta les yeux sur *Pierre-Paul Rubens* pour lui faire peindre les Tableaux de cette Galerie. On dit qu'il les commença en Flandres en 1621 , & qu'il termina les deux derniers à

Paris en 1623. Ce sçavant Artiste y traça l'histoire de Marie de Medicis, depuis sa naissance jusqu'à l'accouplement qui fut fait en 1620 à Angoulême entre Elle & le Roi Louis XIII, son Fils.

On prétend que *Rubens* devoit peindre dans une autre Galerie l'histoire d'HENRI IV, & qu'il en avoit déjà fait plusieurs Tableaux; mais on ignore s'ils existent quelque part.

La Galerie du Luxembourg renferme vingt-quatre Tableaux, au nombre desquels sont le Portrait de Marie de Medicis sous les vêtemens & les attributs de *Pallas*; celui de François Premier, Grand Duc de Toscane pere de la Reine, & celui de Jeanne d'Autriche, Grande Duchesse de Toscane sa mere. Les vingt-un autres sujets qui représentent les principales circonstances de la vie de Marie de Medicis, seront le premier & le principal objet de nos observations pittoresques.



PREMIER TABLEAU.

La Destinée de la Reine.

Tel est le sujet du premier Tableau, placé du côté du Jardin en entrant par les appartemens. Les trois *Parques* y sont assises sur des nuages, occupées à filer les jours de la Reine future, sous les auspices de *Jupiter* & de *Junon*.

N°. 108.

La fraîcheur, la richesse, la variété des tons de toutes les carnations; le moelleux, les graces & la fierté du pinceau sont portés au plus beau degré dans cette peinture. Elle nous fournit l'occasion d'observer que les diverses nuances du Coloris doivent avoir lieu, même à l'égard des personnes d'un même sexe; qu'il y a des femmes dont les teintes sont plus fines, les tons plus vermeils, les variétés plus sensibles, les passages moins doux, & qui présentent des oppositions aussi piquantes que celles que l'on pratique à l'égard des personnes d'un sexe différent. Ces oppositions doivent être ménagées à raison de la masse dont elles font partie & des

Fraîcheur,
richesse &
variété de
tons.

objets qui les environnent. Une chair claire , mise en contraste avec des linges , peut paroître plus brune , plus sanguine qu'une autre plus colorée , que l'on placeroit dans une masse obscure , en contraste avec des tons fierement assaisonnés. Les mêmes modifications de couleur , que l'on varie dans les lumieres par l'artifice des oppositions , doivent être observées dans les ombres. Celles-ci seront légères ou fortes , suaves ou vigoureuses suivant la nature de la masse où l'objet est placé & des couleurs qui l'entourent. Mais qu'elles ne soient jamais noires ! Le tems ne leur imprime que trop ce défaut. Malgré l'altération de nuances à laquelle les corps ombrés sont soumis , il faut que l'œil délicat apperçoive au premier aspect que telle ombre est l'ombre d'un tel corps ; n'importe qu'elle soit formée par la magie des contrastes , ou par les simples tons de la couleur locale. Le moëleux , ou la fierté du pinceau qu'on emploie dans la manœuvre & dans la fonte , perfectionne ce que la disposition , l'enchaînement & la conduite des tons ont heureusement préparé.

II. TABLEAU.

Naissance de la Reine.

Lucine, Déesse des accouchemens, est ici représentée éclairant avec un flambeau les graces de la Princesse qui vient de naître. Cette Divinité la remet entre les mains de la *Ville de Florence*, désignée par le Fleuve d'*Arno*, sur lequel s'appuie un Lion, support des Armoiries de la Capitale de ce Duché. Les fleurs que les *Destinées* répandent à pleines mains autour de Marie de Medicis annoncent le bonheur qui doit accompagner son sort. Le Génie de la *Félicité* tient une corne d'abondance, d'où sortent les attributs de la Royauté que les Dieux lui préparent. Des Enfans qui jouent avec un Ecuillon sur lequel est tracée une *Fleur de Lis*, disent assez sensiblement que c'est sur le Thrône de la France que les vertus de la Princesse doivent être couronnées. Le signe du *Sagittaire* indique le tems précis de la naissance de la Reine, & nous fait voir avec quelle exactitude *Rubens* réunissoit

N°. 109.

Ombres reflétées.

dans ses Compositions les moindres circonstances du sujet , pourvû qu'elles fussent intéressantes.

Toute la partie qui constitue le fond de ce Tableau prend un ton gris relativement aux figures. Si l'artifice de ces tons prête une vive couleur aux plus simples , quelle vivacité ne doivent point prendre ceux qui sont produits par la lumière d'un flambeau , ordinairement plus colorée que les douces nuances du jour naturel ! Aussi le Spectateur est-il frappé des effets de cette peinture. A l'intelligence des fonds grisâtres *Rubens* a joint la magie des ombres reflétrées , largement étendues & contrastées avec des obscurs vigoureux. Par ce stratagème il donne aux reflets presque autant de clarté , que ceux-ci en communiquent aux parties lumineuses qu'ils font valoir. Quelle plus heureuse ressource pour aggrandir les masses de lumière ? Mais ce n'est pas la seule que l'industrie emploie. Les effets de la couleur propre sont ici réunis à ceux du clair-obscur. Une draperie d'un rouge piquant , dont *Lucine* est à demi vêtue , étend la masse lumineuse , réveille l'éclat des

carnations, leur sert d'affaifonnement, & quoiqu'elle soit d'une nuance de demi-teinte, elle équivaut à la vivacité des clairs par la vigueur des ombres & des tons sourds qui l'environnent.

Sans le secours des reflets on ne sçauroit produire la rondeur des corps, ni éviter de répandre de la dureté dans un Tableau; les objets auroient alors quelque chose de mat & de terne qui déplaît même quand on le trouve dans la Nature, parce qu'alors dénuée de graces elle paroît triste & lourde. L'art des reflets n'étant autre chose que celui d'employer avec succès les réverbérations & les couleurs rompues que les corps empruntent les uns des autres, il en naît le lumineux & l'harmonie du Tableau. Soit que les objets se mirent réciproquement sur leurs surfaces; soit qu'il se fasse entr'eux une communication mutuelle des rayons du jour qu'ils se réfléchissent, il en résulte l'accord & l'éclat, sans lesquels l'Art ne sçauroit parvenir à l'illusion.

I I I. T A B L E A U.

*Education de la Reine.*N^o. 119.Grandes mas-
ses de demi-
teinte.

L'effet de cette peinture est entièrement ménagé à l'avantage des *Graces*, qui en font le principal ornement. Il falloit, pour fixer sur Elles toute la lumiere, imaginer un stratagème qui la détournât des endroits où elle devoit frapper tout naturellement. (Licence que le caractère du sujet autorise & qu'on ne doit prendre qu'avec bien des ménagemens!) Aussi *Rubens* a-t-il introduit *Mercur*, ingénieusement entortillé dans un rideau d'une couleur avantageuse à ses vues & dans des draperies qui couvrant en partie d'ombres fieres, le Messager des Dieux le mettent à portée de jeter une large masse de demi-teinte sur la figure de *Minerve*, sur celle de la jeune Princesse qu'elle instruit, & sur la partie éminente d'une des *Graces*.

C'est par des échappées de jour adroitement distribuées, que l'excellent Coloriste a dévoilé avec netteté tous les objets de son Tableau. Il les a
fixés

fixés dans leur plan par une masse lumineuse modérément étendue sur la figure de l'*Harmonie*. Celle-ci par son effet sensible, quoique subordonné à la couleur & à l'éclat des *Graces* ; leur sert tout à la fois de contraste & de balancement.

L'artifice, dont *Rubens* s'est servi dans cette composition, est d'autant plus remarquable qu'il présente plusieurs principes de la Peinture réunis à ceux du Coloris. Il établit la grande maxime des masses larges de demi-teinte & de reflets ; la règle du clair-obscur, qui prescrit de ne point trop étendre les premiers clairs & de tirer parti des dégradations dont on les accompagne ; le précepte d'attirer l'œil du Spectateur sur le Héros du sujet par quelque effet particulier, quand on ne peut pas l'y fixer par la lumière dominante ; enfin, (nous ne sçaurions nous dispenser d'en faire l'observation) *Rubens* dévoile ici le moyen aussi ingénieux qu'instructif d'exposer avec clarté les Allégories les plus compliquées. Eh ! Qui est-ce qui ne voit du premier coup-d'œil que dans ce Tableau *Minerve*, la Déesse de la Sagesse & des Sciences, en don-

ne les premiers élémens à la Reine future ; que les *Graces* , dont une lui présente une couronne , s'appêtent à réunir en Elle les agrémens du corps & de l'esprit ? *Mercur*e descend du Ciel pour lui faire part du don de l'Eloquence , du talent de la Poësie indiqué par la fontaine *Castalide* , & de l'amour des *Arts*. Leurs symboles sont ingénieusement mêlés avec l'Egide de *Minerve* orné d'une tête de *Meduse* , pour désigner combien grands sont leurs attraits & leurs charmes. Ces attributs sont groupés avec la figure de l'*Harmonie* ; ils annoncent le pouvoir & la force de cette Divinité , qui nous enseigne à regler de bonne heure & avec soin les passions de notre ame & les actions de notre vie.

I V. T A B L E A U.

HENRI IV. délibère sur son Mariage futur.

Nº. III.
Couleur
locale.

Le Dieu *Hymenée* présente au Prince le portrait de Marie de Medicis. Cette alliance paroît être déjà arrêtée dans les cieux par *Jupiter* & *Junon* qui

président à la destinée de la Princesse. L'*Amour* fait appercevoir au Roi les graces & les attraits de son Epouse future. Déjà la France le sollicite à ne point balancer ; les Génies de la *Paix* éloignent de lui ses armes, afin que dégagé des troubles de la guerre, il ne s'occupe désormais que d'une alliance qui, en affermissant le Thrône dans sa famille, assure en même-tems le bonheur de ses sujets.

Par l'examen de cette peinture on juge que l'artifice de la couleur locale équivalait à celui du clair-obscur. Mais cette magie ne s'opère avec succès que lorsqu'on réunit aux effets du ton propre l'art des oppositions. La figure du Prince se détache par le contraste des vêtemens bruns dont la *France* est ajustée, par les chairs claires que celle-ci présente & par celles du petit *Amour*. C'est par les mêmes effets variés de clair, d'obscur & de couleur locale que les deux Génies, qui badinent avec des armes, aussi-bien que le groupe de *Jupiter* & *Junon*, charment les yeux du Spectateur.

On lit sensiblement dans cet ouvrage, qu'il ne suffit pas que chaque nuance se détache sur une autre par

le ton qui lui est propre ; il faut encore que celle qui est opposée prenne un parti décidé de lumière ou de demi-teinte sur celle qui lui sert de fond. Un rouge , un jaune clairs opposés à un bleu de ciel lumineux ne produisent un bon effet , qu'autant que les ombres des premiers étant douces , mais prononcées , produisent le contraste d'un ton clair avec une couleur plus claire encore.

Les couleurs brunes opposées sur un fond obscur , telles que les carnations d'un *Satyre* contrastées avec une sombre forêt , exigent une autre marche. Elles doivent en être détachées par des nuances qui équivalent à des reflets ; c'est-à-dire qu'il faut que le ton local dans sa lumière , ainsi que dans ses ombres , soit en général moins brun que la masse qui lui sert de fond.

Veut-on mettre en jeu les accidens de lumière , veut-on leur prêter de l'éclat , du mouvement & du ragoût ? On doit contraster alternativement les tons propres qui sont lumineux par eux-mêmes avec des couleurs locales sourdes & vigoureuses ; & les nuances colorées avec des tons sua-

ves & des teintes argentines. Les unes & les autres enfonçant tour à tour dans la toile, ou tirant en-dehors celles qui leur sont opposées, recevront aussi tour à tour les mêmes effets qu'elles produiront entr'elles.

V. TABLEAU.

Mariage de la Reine.

Le Cardinal Aldobrandin, Légat N^o. 112.
& neveu de Clément VIII, revêtu de ses habits pontificaux fait la cérémonie du mariage de la Reine au mois d'Octobre 1600, dans l'Eglise de *Sancta Maria del Fiore* à Florence. Le Grand Duc Ferdinand son oncle épouse la Princesse en vertu de la procuration du Roi. Il est accompagné de la Grande Duchesse Jeanne d'Autriche, de la Duchesse de Mantoue, du Duc de Bellegarde, grand Ecuyer de France, porteur de la procuration. Le Seigneur de Sillery, qui avoit négocié cette alliance, se trouve aussi présent à la cérémonie.

La plupart des têtes qui intéressent dans ce Tableau sont des portraits peints dans le goût de l'Histoire.

On n'y voit point ces tournures , ce clair-obscur , ce coloris , ces fonds affectés qui ordinairement ne sont convenables qu'à la personne que l'on retrace. La couleur générale de l'ouvrage , ce ton varié par quantité d'objets de diverses nuances & d'accidens de lumiere de différente valeur fournit un champ propre à toutes les figures & parfaitement assorti avec tous les portraits. Telle est l'adresse de *Rubens* , telle est la magie de l'Art. On doute en voyant ce chef-d'œuvre si les têtes ont été peintes pour les accessoires , pour les fonds dont elles sont environnées , ou si ce sont ces fonds & ces accessoires qui ont été ainsi entendus , pour faire valoir les têtes.

La maxime qui prescrit, que la principale clarté soit répandue sur le Héros de la composition par préférence à toute autre figure , est dans ce Tableau exactement observée. L'éclat de toutes les couleurs cède à celui dont brillent les vêtemens de la Reine. Les nuances lumineuses n'en sont rappelées dans les autres parties de la composition que pour leur servir d'Echos , pour attirer les regards

du Spectateur en différens endroits de la scene, & le ramener avec plus de plaisir sur l'auguste Personne qui doit fixer sa principale attention.

Le clair dominant n'exige point qu'on l'environne de couleurs brunes. Il suffit que les tons destinés à le faire valoir lui soient subordonnés en beauté & en éclat, & que procédant ainsi par des tons dégradés jusques dans les masses obscures, on fasse concourir toutes les nuances au repos général & à la parfaite harmonie du tout-ensemble.

Pour attirer l'œil du Spectateur sur la figure où la principale lumière est établie, il n'est pas indifférent de lui associer tout ce qui peut y jeter du piquant; des linges qui colorent la masse, des objets bruns qui la réveillent, des richesses qui l'annoblissent, enfin tout ce qui est capable d'y répandre des effets sans la détruire, ni même sans l'altérer.

Parmi les beaux accidens de coloris & de clair-obscur ménagés dans cette ordonnance pittoresque, on remarque la lumière des flambeaux qui se communique à la partie inférieure d'un groupe de marbre placé sur

l'autel. Cette couleur empruntée ne fait disparoître le ton de la pierre que sur les parties où la lueur peut atteindre ; celles où elle ne sçauroit parvenir conservent la couleur propre de l'objet. Le ton rougeâtre des flambeaux est si bien lié , si bien fondu avec le gris du marbre , que les passages en sont imperceptibles. Telle est la méthode que l'on doit suivre dans l'usage de toutes les couleurs empruntées ; les nuances intermédiaires tiendront des tons propres & des tons communiqués : c'est le moyen efficace de jeter dans l'objet peint le charme de la Nature.

VI. T A B L E A U.

Débarquement de la Reine au Port de Marseille.

N^o. 113.

Intelligence
des opposi-
tions.

La France & la Ville de Marseille vont au-devant de la Princesse pour la recevoir & lui présentent le Dais. Cette réception se fit sur un pont de bateaux ; ils étoient placés de maniere qu'arrivant à l'Espale de la Galere , & formant avec elle un angle droit , ils servoient de chemin à la Princesse & à sa suite.

Ce n'est point sur l'Héroïne du sujet que *Rubens* a placé ici sa lumière principale & ses plus brillantes couleurs. Il les a distribuées sur les *Syrennes* qui sont sur le premier plan du Tableau. Quels objets étoient plus propres à les recevoir que des femmes, dont les carnations naturellement lumineuses affectent, attirent, enchantent les regards ; des *Nereïdes*, qui destinées au service de *Neptune* sont susceptibles d'attitudes animées & d'actions de force ; des Habitantes de la *Mer*, qui agitant les ondes autour d'elles, trouvent dans la couleur propre des flots avec lesquels elles se confondent les tons les plus capables de relever l'éclat des chairs, d'aggrandir la masse de lumière, & de former les plus piquans contrastes.

Les *Tritons*, groupés avec leur Souverain, opposent leurs carnations brunes & colorées aux chairs fraîches des *Syrennes* ; cet éclat qu'ils leur prêtent, ils le reçoivent eux-mêmes, & du tapis vigoureusement coloré dont l'ingénieux *Rubens* a recouvert le pont de bateaux, & du ton local qu'il a donné à la Galere.

Rien n'est absolu, tout est con-

traste dans la Nature ; tout prend plus ou moins de valeur , à raison de ce qui lui est comparé. Les mêmes lumieres , les mêmes couleurs sont claires ou brunes par opposition à de plus brunes ou à de plus claires , avec lesquelles on les met en contraste. L'art des oppositions est la clef des effets ; il renferme presque toute la magie du Coloris.

Quoique dans ce Tableau la lumiere la plus brillante soit fixée sur les premiers sites , elle ne nuit point à celle qui est ménagée sur la Reine. On distingue au premier coup-d'œil la Princesse , & par la robe blanche dont elle est vêtue , & par le plan élevé qu'elle occupe. Cet artifice est l'ouvrage de la réflexion & du jugement ; le chef-d'œuvre du goût & du génie est d'avoir sçu réunir au milieu de la composition les couleurs les plus vives , sans qu'elles portent obstacle à celles qui sont répandues sur les objets du premier plan , ni à celles qui enrichissent les sites les plus éloignés. Il y a des noirs & des blancs dans les fonds ; on y distingue des étoffes brillantes , des draperies suaves , des ouvrages sensiblement articulés , des

travaux légèrement fondus , tout se tient néanmoins à sa place. Dans les objets des premières lignes tout est menagé avec tant d'art que rien n'y altère , ni les lumières brillantes , parce qu'elles y sont d'un plus grand volume ; ni les couleurs vigoureuses , parce que les masses y sont plus soutenues ; ni les travaux , parce qu'ils y sont plus larges , plus fiers & plus prononcés que par-tout ailleurs.

VII. TABLEAU.

La Ville de Lyon va au-devant de la Reine.

Ce Tableau renferme une allégorie ingénieuse. *La Ville de Lyon* est dans un char traîné par des lions que deux *Amours* conduisent. Elle élève ses regards aux cieux , admire les augustes Epoux , & se félicite d'avoir été le théâtre de leur union glorieuse. *L'Hymen* indique l'heureuse constellation qui l'a vue accomplir le 9 Décembre 1600.

N°. 114.

Rapport
mutuel des
clairs , des
demi-teintes
& des ombres.

On trouve dans cette peinture le principe qui dévoile l'art de donner du brillant aux couleurs de toutes les

masses. Cet art consiste à associer au premier ton de chaque objet une nuance de demi-teinte plus considérable, c'est-à-dire plus étendue qu'il ne l'est lui-même, & à celle-ci une masse de teintes inférieures en beauté & supérieures en volume. Plus les masses subordonnées seront larges, plus les effets seront piquans. Il faut que ces variétés de tons dans les masses ne soient sensiblement prononcées que dans les parties lumineuses de la machine pittoresque; dans les autres endroits elles seront ménagées relativement au ton & à la nature des masses, en sorte qu'elles ne les altèrent point par des contrastes trop expliqués.

Dans l'ouvrage que nous examinons le Connoisseur apperçoit sensiblement, que dans la masse de lumière répandue sur la figure de *Jupiter*, les carnations forment la première nuance, sa draperie la demi-teinte & les attributs, les objets qui l'environnent la teinte d'obscur, plus étendue que les deux autres; ce principe est confirmé & répété dans le groupe des deux *Génies*, montés sur des lions; l'Enfant qui élève ses regards vers le

ciel reçoit la première lumière, celui qui l'accompagne lui sert de demi-teinte, les animaux, tous les accessoires qui environnent cette masse en forment les bruns & contribuent à en établir l'éclat, la force & le repos.

Mais, quel doit être le rapport mutuel de ces trois principales nuances? Quelles doivent être leurs proportions relatives?

Pour réduire cette idée à la valeur d'une maxime précise, dont néanmoins l'observation ne doit pas être faite dans une exactitude arithmétique, parce que les opérations du Génie ne sont point des affaires de calcul, divisons en degrés les trois tons; clair, demi-teinte & obscur.

Dans l'essai de ce système, dont l'objet est de rechercher s'il n'y auroit point de règle invariable pour tirer d'un Tableau des effets brillans, nous estimons que si l'on donne, par exemple, six portions de lumière & de couleur à la masse principale, il faut l'environner de neuf portions de demi-teinte, qui font une moitié en-sus de celles qu'on a données à la lumière & leur associer douze portions d'obscur; c'est-à-dire le double de ce que

comporte la masse dominante. Nous avons expliqué ce principe (a). Les couleurs conduites & ménagées dans ces proportions, plus ou moins exactes suivant la nature des circonstances, suivant la suggestion du Génie & les conseils de l'Intelligence, ne manqueront pas de produire du piquant dans les effets, & de donner à chaque nuance toute la force, tout le brillant dont elle peut être susceptible.

Les Tableaux de *Rubens* & ceux de plusieurs grands Maîtres, qui se sont distingués dans la partie du Coloris, renferment ce précepte. Ils l'ont sans doute pris eux-mêmes dans la Nature, & ils ne l'auroient pas constamment pratiqué, si les succès & une expérience consommée ne les y avoient confirmés.

On peut suivre une autre marche dans les Tableaux représentant des sujets qui se passent en pleine campagne, si l'on veut produire des effets vrais. La partie du clair & des couleurs les plus brillantes doit être fort étendue; celle des obscurs & des tons sourds, mais vigoureux, peut ne lui être qu'égale en volume, pourvu

(a) N. 56. ci-devant.

que la masse de demi-teinte & des nuances rompues soit aussi large & aussi étendue que la totalité du clair & du brun pris dans leur ensemble. Dans le grand jour , où le Soleil répand par-tout ses rayons , les ombres sont la plupart reflétées & ne prennent que la valeur des demi-teintes. Elles sont conséquemment d'un volume très-considérable , puisqu'elles se confondent avec les demi-teintes réelles , qui sont les lumieres secondes. Il ne reste donc pour recevoir les plus grands bruns que les endroits privés de lumiere par des accidens factices , & ceux où les reflets ne sçau-roient parvenir , ni être apperçus.

Nous verrons bientôt que le principe change à l'égard des sujets qui se passent la nuit , & qui sont éclairés d'une lumiere artificielle (a). Au reste si *Rubens* n'a pas jugé à propos d'appliquer ici les principes relatifs aux événemens qui se passent en pleine campagne , quoique la Composition que nous étudions eût pû les renfermer , il y a quelque apparence qu'il en a été détourné , soit par les bornes étroites de sa toile , soit par la réu-

(a) Voyez ci-après N. 124. Effets de nuit.

nion qu'il a voulu faire du Poétique avec l'Historique de son sujet, soit enfin parce qu'il a préféré le choix des accidens de lumiete produits par des objets qui se portent mutuellement des ombres vigoureuses. Parti qui étoit encore plus favorable pour attirer l'œil du Spectateur sur le groupe des deux Epoux, représentés par *Jupiter & Junon*, qui sont les acteurs principaux de cette ordonnance pittoresque !

V I I I. T A B L E A U.

Accouchement de la Reine.

N^o. 115. L'art des traits & la science des
 Expressions
 compliquées. tons concourent solidairement aux
 finesses de l'Expression : l'un sans l'autre ne produit qu'un caractere imparfait. Mais si la connoissance des formes diverses & des différentes couleurs, que les Passions les plus simples impriment sur le visage, est absolument nécessaire pour les bien rendre, à quel degré ne doit-on pas posséder l'intelligence des combinaisons variées, dont les contours & les teintes de la Nature sont susceptibles,

pour la peindre avec succès dans les Expressions compliquées ?

Quelque avantage que l'Artiste retire de cette intelligence, il n'atteindra point encore à la vérité des expressions, s'il ne fait concourir la justesse de l'attitude avec l'énergie des traits & des couleurs. C'est ce qu'a supérieurement pratiqué *Rubens* dans le Tableau que nous examinons. Le corps de Marie de Medicis est disposé dans un abattement qui caractérise les restes de sa douleur : mais sa tête se trouve dans une situation plus tranquille & tout-à-fait intéressante. La joie de voir le Prince qu'elle vient de mettre au monde éclate dans toute sa vivacité. On voit dans ses yeux que son ame se porte naturellement à cette douce satisfaction, tandis que son corps encore sensible aux douloureuses impressions de l'enfantement est accablé de langueur.

Ce que la disposition pathétique de l'attitude a déjà fort avancé, la magie de la couleur l'acheve. Dans les passions violentes le sang échappé des réservoirs du cœur se porte avec force sur les parties du visage & les rend plus sanguines, plus animées : dans

les sentimens de tristesse , où le sang se concentre dans le cœur , les parties du visage sont plus livides , & moins colorées. L'altération que la douleur a imprimée sur le visage de la Reine du côté du coloris ne prend rien sur ses graces naturelles. La joie en soutient tous les traits. Languissante tout à la fois & enchantée , elle paye à la nature & au sentiment les tributs contradictoires qui leur sont dûs dans cette occasion. Le coloris s'aquite de l'un , le Dessein s'aquite de l'autre & la disposition intéressante de l'attitude secondant leur magie réciproque , concourt à rendre avec une vérité parfaite les expressions compliquées , auxquelles Marie de Medicis étoit alors soumise par les loix de sa singuliere situation.

Mais comme c'est par les contrastes que les Expressions deviennent plus frappantes , l'Artiste intelligent n'a introduit autour de la Reine que des caracteres tranquilles & des couleurs vigoureuses , capables de relever le pathétique dans lequel il l'a peinte. C'est dans cette vûe qu'il a représenté autour d'Elle la *Ville de Florence* qui l'a vue naître ; le Génie

de la *Félicité* qui dévoile le glorieux événement dont il s'agit dans cette peinture; la *Justice* qui donne le nouveau Prince en garde au Dieu de la *Santé*; la *Fécondité* qui montre dans une corne d'abondance les autres cinq Enfans qui doivent naître de la Reine. Toutes ces Divinités allégoriques sont peintes d'un coloris brillant & animé, qui prend d'autant plus de vigueur qu'il est contrasté avec un fond grisâtre. Le *Soleil* y paroît commençant sa course. Il est précédé de la constellation de *Castor* pour désigner que l'accouchement arriva le matin & qu'il fut heureux.

IX. TABLEAU.

Le Roi HENRI IV. se dispose à partir pour la guerre d'Allemagne.

Le Roi HENRI IV. avant d'aller en Allemagne pour secourir les Marguises de Brandebourg & de Neubourg & les mettre en possession de Cleves & de Juliers, donne à la Reine le Gouvernement du Royaume. Le Dauphin est placé entre leurs Majestés. Du côté du Roi sont les Officiers de

N°. 116.

Valeur des
tons gris.

son armée qui l'attendent pour le suivre ; du côté de la Reine sont la *Prudence* & la *Générosité*.

La variété des beaux gris qui sont répandus dans cette Composition donne une vigueur séduisante à toutes les autres couleurs qui y sont ménagées dans un ton très doux & très simple ; c'est-là un des plus grands artifices de la Peinture. Tout prend de la force & de la couleur à côté de ce bel argent qui plaît tant à la vue par sa suavité, & qui est lui-même susceptible d'autant d'éclat, d'autant de vivacité, que le sont les tons les plus chauds & les plus colorés.

Les Gris ont leurs dégradations, leurs contrastes, leurs passages, leurs liaisons. Ils ont leurs lumières éclatantes, leurs demi-teintes variées, leurs ombres vigoureuses & leurs brillans reflets. Sont-ils associés avec des couleurs douces, comme on les voit dans ce Tableau sur le vêtement du Roi ? ils leur prêtent un brillant, un goût délicieux. Dans l'ajustement du Dauphin, où ils sont assortis avec des couleurs vives, ils en relevent la vigueur, quoiqu'elles soient peintes d'un ton sourd, sans de grandes lu-

mieres & avec le seul éclat de la couleur propre. S'ils sont simplement opposés entr'eux par des nuances variées, tels qu'on les voit dans le fond du Tableau, ils se font valoir réciproquement & colorent tous les objets qui sont contrastés avec eux. C'est leur douce harmonie qui assaisonne le coloris du vêtement de la Princesse & qui le rend si vigoureux; c'est leur suavité argentine qui relève la couleur des cuirasses & des ajustemens dont sont parés les Gardes qui sont à la droite du Roi.

L'emploi le plus convenable qu'on puisse faire des tons gris, envisagé comme le ton général d'une machine pittoresque, est d'en faire usage dans les sujets dont la scène n'est éclairée d'aucun jour bien lumineux. Le gris est alors le vrai ton de la Nature. Comme les effets en sont suaves & précieux, ils doivent être rendus par une manœuvre du même caractère; le pinceau doit y être moëleux; les détails doivent y être recherchés; les touches y seront fines & les couleurs extrêmement amies les unes des autres; sans néanmoins porter

préjudice au relief, au saillant des objets particuliers ni à l'assaisonnement général du tout-ensemble. Quelques couleurs vives placées à propos ne servent qu'à relever & à rendre plus piquante la suavité du ton gris.

X. TABLEAU.

Couronnement de la Reine.

N°. 117.

Ménagement
des couleurs
dans les di-
verses masses.

Avant d'exécuter le projet de la guerre d'Allemagne HENRI IV. fit couronner la Reine, qu'il avoit établie Régente du Royaume. Le Cardinal de Joyeuse, assisté des Cardinaux de Gondi & de Sourdis, met la couronne sur la tête de la Princesse revêtue du manteau Royal, dont la queue est portée par la Duchesse de Montpensier. Le Dauphin en habit blanc & la jeune Princesse sa sœur sont aux côtés de la Reine. A sa suite sont placés le Duc de Ventadour & le Chevalier de Vendôme; l'un porte le *Sceptre* & l'autre la *Main de Justice*. On apperçoit auprès d'eux la Reine Marguerite de Valois & les Princesses de la Cour. HENRI IV. n'y est que spectateur. Placé sur un balcon il

a le cordon bleu suspendu au col , comme nos Rois le portoient alors ; à ses côtés sont les Ambassadeurs des Têtes couronnées. Des corps de musique & bien des personnes que la curiosité avoit attirées dans l'Eglise de S. Denis , où se fit la cérémonie le 12 Mai 1610 , augmentent ce pompeux spectacle.

Le principe des grandes masses de couleurs & celui des Echos rappelés dans une progression diagonale & triangulaire sont lumineusement exposés dans cette ordonnance pittoresque. La Reine y paroît à genoux & dans le moment qu'on la couronne. Elle est revêtue d'un ample manteau bleu , semé de fleurs de lis d'or. L'éclat de ses carnations , la fraise dont son col est orné , le linge qui forme sa manche , le repli de l'hermine dont son manteau Royal est doublé , l'habit blanc du Dauphin groupé avec Elle , forment une masse piquante de lumière , qui attire sur cette Princesse les regards du Spectateur & qui colore tous les objets qui l'environnent. La nuance de son manteau bleu est soutenue par celle du vaste tapis semé de fleurs de lis , dont sont re-

couvertes les marches du thrône où se fait la cérémonie : cette couleur est rappelée par les manteaux du même ton & enrichis de même , que portent les Princesses de la Cour. Loin que ces grandes masses de bleu , qui occupent un tiers du Tableau y répandent une ennuyeuse uniformité , elles n'offrent au contraire qu'une solide harmonie.

Il seroit dangereux que de grandes parties d'une couleur brillante ne nuisissent à l'accord & au repos général. Aussi *Rubens* , qui en exposant les principes de l'Art y joint le correctif des abus que l'on pourroit en faire , a-t-il eu l'attention de présenter , sous un aspect privé de lumière , la plus grande portion de ces étoffes bleues & de les colorer par le contraste du blanc de l'hermine , dont chaque manteau est doublé.

L'Artiste intelligent a usé de la même précaution à l'égard de la grande masse d'une même couleur , que produit le groupe d'Evêques , assistants du Cardinal qui couronne la Reine. Les Prélats sont tous revêtus de chapes d'étoffe d'or ; mais ces ornemens pontificaux sont d'une nuance
très

très sourde ; ils ne reçoivent aucune lumière piquante qui nuise au repos de l'œil. La masse n'en est ranimée que par l'opposition de la pourpre du Cardinal, qui se trouve dans le groupe. Cette couleur sert en même-tems de réveillon à la masse & d'écho à la couleur du vêtement des deux autres Cardinaux, qui occupent le premier site de la Composition.

Ces deux figures représentées debout portent un chapeau rouge & sont vêtues d'amples symarres, dont la nuance n'est vigoureuse que par le ton local de la pourpre. Elles présentent une grande masse uniforme qui retient les figures des Evêques dans leur plan, & qui fait contraste avec la grande partie du tapis bleu qui les contient eux-mêmes dans leur site.

La couleur, dont les deux Cardinaux sont décorés, est rappelée par plusieurs Echos, qui pour être d'une nuance subordonnée n'en contribuent pas moins à l'harmonie générale & à l'aggrandissement du Tableau. Ces ingénieuses répétitions de teintes sont rappelées diagonalement & par pro-

gression triangulaire ; la première , sur une des figures , qui interrompent adroitement la chaîne pittoresque des Princesses de la Cour qui font cortége à la Reine ; la seconde sur le Cardinal dont nous venons de faire mention , en parlant du groupe d'Evêques ; une troisième est placée sur un des *Génies* célestes qui répandent sur la Reine les *Trésors* & la *Félicité*. C'est sur un Ciel suave & clair , par des couleurs brunes & vigoureuses que ces Génies se détachent sans produire ni dissonnances , ni crudités. N'en cherchons point d'autre raison : ils sont traités par grandes masses de couleur , qui prennent un parti décidé sur leur fond ; & l'Art ne leur a associé ni détails , ni tons , ni effets capables de disputer avec les ouvrages , les nuances & les lumières , qui leur servent d'opposition & de contraste.



XI. TABLEAU.

*Apotheose de HENRI IV. & Régence
de la Reine.*

L'Apotheose de HENRI IV. est réunie dans cette composition avec la Régence qui fut adjugée à la Reine par le Parlement, le lendemain de la mort du Roi arrivée le 15 Mai 1610. D'un côté paroît le *Tems* sous la figure de *Saturne* qui élève le *Héros* dans le ciel, où il est reçu par *Jupiter* accompagné de plusieurs *Divinités* : maniere allégorique qui exprime en peinture, que les bonnes actions que le Roi a faites sur la terre sont récompensées dans le Ciel. Sur le devant *Bellone* & la *Victoire* tiennent les armes de HENRI IV, & paroissent au désespoir d'avoir perdu un Prince, qui pendant sa vie avoit été forcé d'être presque toujours en guerre. Dans l'autre partie du Tableau, la Reine en habit de deuil est assise sur le thrône. *Minerve* & la *Prudence* lui suggerent de prendre le *Timon* & le Gouvernement de l'Etat. La *Régence* & la *France* les lui pré-

N°. 113.

Conduite
des tons.

sentent ; tandis que les Seigneurs de la Cour & la Noblesse lui rendent hommage & lui jurent fidélité.

Nous n'entrerons point dans le détail des innombrables beautés que renferme ce chef-d'œuvre , & que nous avons admirées dans les Tableaux précédens ; bornons-nous à examiner les principaux effets de couleur , dont nous n'avons point encore eu l'occasion de parler.

La figure de la Reine vêtue d'un habit de deuil démontre : que les bruns , les noirs les plus obscurs se tiennent à la place qu'on leur assigne , fût-ce dans les plans les plus reculés , pourvû qu'on leur oppose des couleurs dont la lumière , ou le ton local les fixent & les empêchent d'avancer : telles sont ici les nuances brillantes & vigoureuses des habits dont sont décorés les Seigneurs de la Cour. Il suffit , pour enchaîner toute sorte de couleurs dans un enfoncement , de les traiter par masse , de ne leur associer ni lumière , ni détails qui les ramènent en-devant , & de leur opposer des tons larges , bien soutenus , qui sur-tout ne percent point avec elles. Les objets bruns ou colo-

rés , que l'on traitera dans le stile contraire viendront toujours en avant ; il n'y a pas même d'autre moyen pour les tirer hors de la toile.

C'est par cet artifice que les figures de *Bellone* & de la *Victoire* paroissent sortir du Tableau. Les tons fiers , qui dans ce groupe sont associés à des lumieres brillantes , à des contrastes frappans , à des travaux prononcés , donnent à ces *Divinités* tout le relief , tout le saillant de la Nature. Il ne leur manque aucune des parties qui concourent à l'illusion.

La couleur riche & lumineuse , qui éclate sur *Bellone* , est non-seulement soutenue par une large masse de couleurs rompues , assaisonnée d'une partie considérable de teintes les plus ragoutantes ; mais encore elle est rappelée par des Echos de jours échappés & de tons qui en continuent le progrès jusqu'aux endroits où elle va se perdre. La figure de la *Victoire* , qui fait une piquante opposition avec celle de *Bellone* , contribue à ces effets par une chaîne de lumieres , par une variété de nuances & par des dégradations ménagées avec tout l'art que l'Intelligence suggere.

Les grandes masses de demi-teinte pratiquées dans ce Tableau dévoilent une maxime importante concernant les effets des couleurs reflétées. Les reflets peuvent être quelquefois aussi lumineux & aussi beaux que les teintes produites par la clarté naturelle du jour. *Rubens* les porte à tous les degrés d'éclat, suivant que l'exige l'intérêt de la masse. Il les fait même servir à continuer les chaînes de lumière, & prête aux objets, qui sont compris dans les masses reflétées, presque autant de fraîcheur & les mêmes variétés qu'ils recevraient de la lumière même. Si les reflets sont produits par des corps éclatans & colorés, ils ne sçauroient être trop beaux, ni trop lumineux; ce n'est que par licence qu'on les peint tels, lorsqu'ils ne reçoivent que les faibles lueurs d'une lumière interceptée; mais toute licence est bonne à prendre, quand il en résulte le bel effet & l'harmonie du Tableau. Nous supposons qu'on se dirige par les loix de la vraisemblance, & qu'on ne choque point les droits imprescriptibles de la vérité.

XII. TABLEAU.

Gouvernement de la Reine.

Ce sujet est rendu sous une ingénieuse allégorie. Les *Dieux* président à l'heureux Gouvernement de la Reine. *Jupiter & Junon*, symbole fabuleux de la *Providence*, font atteler au globe de la *France* deux Colombes, image de la *Douceur*. Ils en donnent la conduite à l'*Amour*. Ne nous y trompons pas ; c'est l'amour d'un Souverain envers ses sujets. *Apollon* armé de son arc, *Minerve* de sa lance, *Mars* de son épée, chassent la *Difcorde*, l'*Envie*, la *Haine* & la *Fraude* ; Monstres qui portent la désolation dans un Etat. D'une part *Venus* retient *Mars* pour l'empêcher de se compromettre ; de l'autre *Iris*, la messagere de *Junon* & qui représente ici la *Paix*, dont elle est l'emblème, reçoit ordre du Souverain des *Dieux* de redoubler ses efforts pour régler la conduite de la Reine, afin qu'elle se maintienne glorieusement dans le Gouvernement du Royaume.

N^o. 119.

Distribution
des lumieres;
intelligence
des demi-
teintes ; cou-
leurs em-
pruntées.

L'artifice des couleurs & des lu-

M iv

mieres empruntées est ici pratiqué d'une maniere encore plus frappante que dans le V^e Tableau , qui nous a fourni l'occasion de parler de ces effets. Dans la représentation du *Mariage de la Reine* ce sont deux cierges , qui prêtent leur clarté rougeâtre à un groupe de marbre blanc , déjà éclairé d'un jour naturel. Ils réfléchissent leur lueur d'une distance assez considérable , & ne la réfléchissent que vis-à-vis ; au lieu que dans le Tableau dont il s'agit ici , c'est une grosse torche , dont l'éclat porte à plomb sur un corps déjà coloré par lui-même & sur lequel la vivacité de la flamme agit d'assez près dans une masse privée de lumiere. Le caractère & la couleur propre de l'objet qui reçoit la lumiere empruntée , la progression & l'incidence des rayons qui la communiquent , l'endroit obscur dans lequel se pratique l'emprunt de couleur , enfin le voisinage du principe de cette magie & du corps sur lequel elle opère , sont autant de circonstances avantageuses , qui en favorisent le piquant.

On est toujours sûr de produire de grands effets , lorsqu'on soutient

les lumieres par de larges masses de demi-teinte , & celles-ci par des masses d'obscur encore plus étendues. Nous l'avons souvent annoncé ; mais nous n'avons pas eu l'occasion d'en présenter l'exemple. *Rubens* nous en fournit ici le moyen. Il fait plus : il démontre le stile dans lequel chaque masse doit être traitée.

La lumiere est distribuée dans une progression pyramidale , sur les figures d'*Apollon* , de *Venus* , & sur les Monstres de la *Fraude* & de la *Fureur*. Un écho la rappelle dans les figures des *Divinités* assises au-dessous du *Souverain des Dieux*.

Un pinceau nourri , moëlleux & fier place sur tous ces objets des couleurs fraîches & vigoureuses. Il y répand des contrastes vifs & piquans ; soit par des draperies colorées , telle que la Chlamyde d'*Apollon* , soit par des accidens de lumiere , tels que les reflets rougeâtres que le flambeau de la *Discorde* répand sur l'épaule de ce Monstre & sur le bras de la *Fureur*. Des touches mâles & prononcées , des épaisseurs de couleur placées avec art tirent hors de la toile les parties saillantes de ces figures.

La partie de demi-teinte que présentent les *Dieux* assemblés dans l'Olympe & détachés sur un fond clair, est infiniment plus étendue que la masse de lumière. On compte au rang des demi-teintes les couleurs sourdes de tous les objets qui ne font partie ni de la masse de lumière, ni de celle d'obscur. Toutes les figures contenues dans ce rang ne sont peintes qu'avec des couleurs rompues ; elles n'offrent que des effets simples & doux, des détails légèrement articulés & des touches perdues dans la fonte.

Dans la masse d'ombre, infiniment plus étendue que celles de demi-teinte & de lumière réunies, nous comprenons les figures d'opposition, telles que *Minerve* qui contraste avec *Apolon*, *Mars* qui est opposé à *Venus*, l'*Envie* qui est en contraste avec la *Fureur*. Enfin le principe dont nous faisons mention sera démontré, si à ces parties d'obscur on joint les grandes masses de nuées, qui d'une part se développent pour servir de thrône à plusieurs *Divinités*, & qui de l'autre forment l'espèce d'ancre ténébreux où les *Monstres* courent se réfugier. On ne voit dans ces masses privées

de jour que des couleurs basanées; les lueurs des reflets y tiennent lieu de lumière; & l'on n'y apperçoit pour tout détail que les variétés de tons qui prononcent les formes. La plupart des ombres des divers objets se confondent entr'elles; & les touches, que l'art y a distribuées, n'y sont aperçues que bien foiblement.

XIII. TABLEAU.

Voyage de la Reine au Pont de Cé.

Marie de Medicis, le casque en tête, comme une autre Bellone & montée sur un magnifique courfier, va au Pont de Cé, château de France en Anjou, pour prévenir la guerre civile, fomentée par les tumultes séditieux du peuple de ce Bourg.

N^o. 120.Ménagement
des nuances.

Rubens met ici en évidence : qu'il ne faut pas beaucoup étendre les premiers clairs, & que c'est de l'avantage que l'on tire des demi-teintes & des ombres que résulte l'arrondissement des corps. Le même principe a lieu pour procurer aux couleurs l'éclat le plus brillant. Qu'on examine le Cheval peint dans ce Tableau,

on trouvera que les blancs purs ne sont que sur les parties les plus saillantes des muscles ; que les demi-teintes sont presque le ton général qui regne par-tout ; & qu'elles ne deviennent nuances d'une couleur blanche que par l'opposition des ombres & par l'étendue des reflets qui leur sont associés.

Le fond sur lequel le coursier se détache est d'une teinte sourde , judicieusement dégradée de lumière & de tons. Les harnois dont il est paré sont d'une couleur piquante. La figure de la Reine porte sur la croupe du cheval une ombre large & fiere , quoique reflétée. Les étoffes , la coëffure de la Princesse , les draperies de la *Victoire* & le vêtement de la *Force* l'environnent de nuances colorées , de larges demi-teintes , d'obscurs également étendus & prononcés. Ces diverses nuances n'ayant aucun rapport avec le ton du cheval , contribuent non-seulement à son parfait relief , mais encore à la beauté de sa couleur. La lumière principale placée sur la portion du poitrail la plus avancée , s'affoiblit dans toutes les parties tournantes , ainsi que se dégradent les

demi-teintes , les ombres & les reflets : de-là naît la premiere magie. La seconde est opérée par la franchise & la netteté des couleurs qu'aucune teinte du fond , ni des objets opposés n'altère ; ce qui concourt encore à cette magie , c'est l'étendue des tons qui n'est interrompue que par des piquans capables d'en relever la fraîcheur ; ce sont leurs douces variétés qui prêtent un ragoût pittoresque sans répandre aucune bigarrure ; c'est enfin la hardiesse d'un sçavant pinceau , qui , assaisonnant tous les objets d'une touche caractéristique , jette du feu dans les yeux du cheval , de la beauté dans son poil & de la légèreté dans ses crins. Le juste assortiment de ce double artifice produit l'illusion du relief & le charme du coloris.

Les principes qui concernent le blanc sont applicables à toutes les autres couleurs , & ce qui regarde l'objet en général doit être observé à l'égard du détail de ses parties.



XIV. T A B L E A U.

Echange des deux Reines.

N^o. 121. *Intelligence des tons & des lumieres.* Isabelle de Bourbon passe en Espagne pour être l'Épouse de Philippe IV, & Anne d'Autriche vient en France pour épouser le Roi Louis XIII. La scene de cette cérémonie, qui se fit le 9 Novembre 1615, se passe sur la petite riviere d'*Andaye* qui sépare les deux Royaumes. On y dressa un pont de barques richement orné de tapis : décoration qui formoit une espèce de Théâtre triomphal. *Rubens* a introduit dans cette fête les figures allégoriques de la *France* & de l'*Espagne*, qui se donnent & qui reçoivent réciproquement les Princesses. La *Félicité* entourée d'une foule d'*Amours* répand sur Elles une pluie d'or. Le *Dieu des Eaux* & une *Nereïde* leur offrent du corail & des perles ; tandis qu'un *Triton* fait retentir sa conque de mille sons d'allégresse.

Les couleurs locales font toute la magie de ce Tableau ; chaque objet se détache du fond par l'opposition

du ton propre ; & c'est par cet artifice que toutes les figures se distinguent les unes des autres. On y voit le stile avec lequel doivent être traités les effets de couleur dans les sujets qui se passent en pleine campagne. Le jour qui éclaire alors la scène, les reflets & les réverbérations qui rejaillissent par-tout, laissent à toutes les nuances leur éclat & leur vivacité, même dans les masses les plus obscures ; parce qu'alors dans les ombres même il ne se fait pas une privation de jour totale, & que c'est par cette privation que se fait l'extinction des nuances. Il suffit que dans les objets, qu'un grand jour environne, les teintes soient dégradées, relativement à l'éclat du premier ton, à la place que les objets occupent & à la masse dont ils font partie.

Que dans les fonds les couleurs les plus douces soient relevées par des oppositions suaves ! Sur des plans plus avancés brilleront des nuances plus solides, plus fraîches ; elles seront soutenues par des contrastes plus sensibles. C'est sur les objets des premiers sites que doivent être employés les tons les plus fiers & les oppositions

les plus frappantes. Pour concourir à ces divers effets , les ombres des figures placées dans les endroits les plus reculés seront d'un ton presque uniforme & n'auront que la force des demi-teintes ; les travaux y seront peu variés & les touches imperceptibles. Arrive-t-on à des sites plus avancés ? qu'un pinceau facile place une lumière vive , mais peu étendue ; des ombres expliquées , mais peu obscures ; des demi-teintes qui portent la couleur propre de l'objet , & qui soient plus considérables en volume que ne le sont les lumières & les ombres dans leur totalité ! Les travaux y seront variés , détaillés avec hardiesse ; les touches y seront franches , nettement appliquées. Tous les détails y seront finis & recherchés ; sur-tout si l'intérêt de l'action se passe dans ces sites , comme dans le Tableau que nous examinons. Lorsqu'on est parvenu sur les premiers plans , on doit employer les couleurs les plus vigoureuses , tant pour le ton propre des objets , que pour les oppositions qu'on leur associe. La manœuvre la plus fière , les touches les plus nourries ne le feront point trop. Mais on doit n'y placer

les lumieres qu'avec modération, crainte qu'elles ne percent avec celles que nous supposons devoir briller victorieusement sur les seconds sites. C'est-là que doivent être placées les lumieres les plus belles, les plus piquantes, les touches les plus fines, les détails les plus précieux, nous venons de l'insinuer; conséquemment on ne doit placer sur les premiers que des lumieres plus aiguës, mais moins larges; des touches plus heurtées & des travaux moins caressés. Les ombres doivent y être plus étendues, plus prononcées, mais moins reflétées & moins transparentes.

XV. TABLEAU.

Félicité de la Régence.

La Reine est représentée assise sur le thrône, tenant en main une balance, symbole de la Justice. *Minerve* & l'*Amour* sont à ses côtés. Près d'Elle paroissent deux femmes dont l'une, l'*Equité*, présente des couronnes & des médailles, récompense des *Vertus* & des *Talens*; l'autre porte l'attribut de l'*Abondance*, pour désigner

Nº. 122.

Art de peindre & de colorier.

qu'ils la font naître dans un État. Les *Génies* des Sciences & des Arts foulent aux pieds l'*Ignorance*, l'*Envie* & la *Médisance*. Dans un côté du Tableau paroît *Saturne* qui afsûre à la *France*, qu'elle va voir naître le siècle d'or ; déjà la *Rénommée* le lui annonce.

On trouve dans cet ouvrage une récapitulation presque générale de tous les principes du Coloris, que nous avons exposés ailleurs. L'occasion que *Rubens* fournit de les appliquer ici, excuse la répétition abrégée que nous osons faire de quelques-uns de ces détails.

Les maximes qui concernent la belle manœuvre du pinceau, sans laquelle il est presque impossible de bien peindre & de bien colorier, sont dévoilées dans le groupe des *Vices* terrassés par les *Génies* des Arts. On y voit comment sont empâtées toutes les parties de ces figures. Le premier clair, très-peu étendu, est placé sur les extrémités osseuses les plus faillantes. Ce reluisant de lumière, entouré du ton local de l'objet, est soutenu par une large demi-teinte grisâtre, qui s'unit avec les ombres

par l'artifice du pinceau. Il est d'abord dentelé transversalement pour lier les divers passages des teintes, & ensuite hardiment manié du sens de tous les muscles. Une manœuvre différente distingue ceux qui sont plats, de ceux qui sont arrondis. Elle rend avec la même vérité les mouvemens des chairs & le caractère de l'épiderme.

Les reflets placés dans les tournans & relatifs dans leurs tons à la couleur des objets qui les occasionnent, achevent de perfectionner le relief, que la dégradation des nuances avoit déjà fort avancé.

Pour joindre à l'illusion de la rondeur le précieux du coloris, l'Art a répandu des touches vierges & lumineuses sur les parties les plus éclairées; des tons plus rougeâtres sur les endroits les plus sanguins, & particulièrement sur les parties transparentes; des gris plus frais dans les demi-teintes, même à côté des tons les plus colorés; des touches fieres & ragoutantes dans les ombres opposées aux plus vives lumières; des reflets plus tendres ou plus éclatans, selon les couleurs qu'ils empruntent.

Ces derniers traits, qu'à juste titre on nomme des *coups de maître*, sont portés avec une extrême hardiesse & une belle facilité ; mais ce n'est qu'après que les parties, dont ils font l'esprit & la fraîcheur, ont été bien fondues & parfaitement arrondies.

Les contrastes de couleur, qui sont associés à ces figures, sont aussi simples qu'ingénieux ; ils sont ménagés de telle sorte qu'ils se font valoir réciproquement par la variété des teintes plus ou moins colorées. Le ton livide de l'*Envie* relève les nuances de l'*Ignorance* & de la *Calomnie* ; les teintes fraîches des *Génies* prêtent de la valeur aux carnations ardentes & basanées des *Vices* ; les fonds bruns qui les environnent rehaussent l'éclat des unes & des autres.

Une singulière beauté d'exécution donne à tous les objets leur caractère convenable. Le moëleux des chairs est imité par la pâte, par la fonte des couleurs ; le soyeux des étoffes par des reluisans adoucis, par une touche fine ; le mat des objets inanimés par le maniement hardi d'une brosse scavamment négligée, & par un *Faire* large, facile & heurté.

Les divers effets de lumière & de couleurs ménagés dans cet ouvrage, sont conçus en deux grandes parties. Le groupe du *Tems* & la *France*, le trône, le manteau Royal de la Princesse, tout ce qui environne les *Vices* renversés & les *Génies* des Arts forment une masse vigoureuse d'obscur ; les *Génies*, les *Vices* présentent une masse suave de clair. La couleur lumineuse de ces objets est non-seulement rappelée par l'Echo que forme la *Renommée*, placée au haut du Tableau & qui répond diagonalement à la masse de lumière ; mais encore elle est soutenue par les chairs claires des deux figures, qui distribuent des récompenses. Dans celle qui représente l'*Abondance* on dévoile sensiblement l'effet des lumières empruntées, par lequel les objets, qui dominent en vivacité, communiquent leur nuance sans participer à celle du corps voisin. La draperie jaune, dont cette figure est parée, jette un très-beau reflet sur ses carnations, sans que celles-ci réfléchissent aucune de leurs nuances sur le ton doré de l'étoffe. On peut en dire de même de la figure représentant

l'Équité. Elle communique entièrement la teinte rouge de sa draperie à un Génie , qui est près d'elle , sans en rien emprunter.

XVI. T A B L E A U.

Majorité du Roi LOUIS XIII.

N°. 123.

Dégradation
des couleurs
& contrastes.

La Reine remet à son fils le Roi LOUIS XIII. le gouvernement de la France , sous l'emblème d'un Navire , dont elle lui donne le Timon. Quatre *Vertus* le font mouvoir par la force des avirons qu'elles agitent. Au-dessus des voiles , que dirigent d'autres *Divinités* , paroissent les constellations *Castor & Pollux* , symbole de l'heureux Gouvernement qu'annoncent les *Renommées*.

La dégradation des tons si nécessaire au parfait arrondissement de chaque objet , n'est pas moins essentielle à l'intelligence d'un tout-ensemble , que la dégradation de ces mêmes tons dans tous les détails. Cette double maxime est nettement exposée dans les quatre figures qui font mouvoir le Navire. La *Force* , désignée , ainsi que les trois autres

Vertus, par le symbole tracé sur les boucliers, offre une principale lumière sensiblement dégradée de couleurs & d'effet, depuis l'épaule de la *Déesse* jusqu'au bas de sa draperie. Cette figure rend raison du premier précepte. Le second est détaillé d'une manière lumineuse dans les couleurs variées de la *Religion*, de la *Justice*, de la *Bonne-foi*. Quoique cette variété ne soit ménagée que par des nuances très-douces, elle est sensible parce qu'elle est conçue par grandes masses, d'une figure à l'autre. Aussi leurs diverses carnations, dégradées de tons & de lumières à mesure qu'elles s'éloignent du centre du Tableau, produisent tout l'effet que l'Artiste intelligent avoit en vûe d'opérer.

Ce n'est point assez d'établir les dégradations, si on ne les fait valoir par des contrastes avantageux. Ici les vêtemens bruns du Roi & de la Reine sont en opposition avec la lumière capitale qui frappe sur la figure de la *Justice*. Les trois autres *Vertus* tirent la fraîcheur & la vivacité de leurs nuances de l'opposition que fait avec elles la draperie violette dont le *Zele* est en partie vêtu, du ton gris

des voiles , & du contraste du rouge sourd que présente la *Divinité* associée au *Zele*.

La couleur du vaisseau forme une opposition non moins favorable à toutes les figures. Cette large masse brune s'unissant avec la couleur vigoureusement sourde des flots , soutient , ranime , colore les nuances les plus éteintes. Pour la fixer sur son plan , *Rubens* a imaginé une espèce de *Monstre marin* , qui par sa couleur grisâtre & par les reluisans aigus que son écaille reçoit de la lumière , concourt avec le clair brillant des lames d'eau produites par l'agitation de la mer , à empêcher que le navire n'avance trop dans la composition.

XVII. T A B L E A U.

La Reine s'enfuit du Château de Blois

[N°. 124.
Effets de
nuit.

Marie de Medicis voulut que cette peinture transmît à la Postérité le souvenir de sa disgrâce. Ce fut pendant la nuit & par une fenêtre qu'elle se sauva du Château de Blois , où Louis XIII. l'avoit obligée de se retirer. Le Duc d'Epéron l'attendoit avec des gens

gens armés , pour favoriser son évafion , & l'efcorta jufqu'à Angoulême. *Rubens* a obfervé ici les décences d'une maniere fort ingénieufe. Ce n'eft point la Reine , c'eft une de fes Suivantes , qui descend par la fenêtre du Château.

Les principes , qui concernent les effets de couleur convenables aux fujets de nuit , font plus bornés & moins connus que ceux qu'offre la Nature , quand le foleil en dévoile les variétés. La difficulté d'étudier les divers accidens que produit une lumière artificielle , quand il s'agit du tout-ensemble d'une fcene *nocturne* , eft un obftacle à la bien rendre. Il eft vrai qu'on a la refsource de modeler le fujet en entier avant que de le peindre. Ce moyen , que plufieurs grands Maîtres ont employé , facilite la découverte des accidens de lumière & met l'Artifte à portée d'en rendre la vérité ; mais il doit être dirigé par l'imagination , le jugement , la connoiffance parfaite des principes du Coloris & de la magie des tons. Sans ces fecours il ne fçauroit repréfenter un trait d'Hiftoire arrivé pendant la nuit , avec cette illufion.

qui plaît d'autant plus qu'elle étonne & que souvent le Spectateur ne s'y attend point.

Comme la lumière artificielle est ordinairement plus voisine des objets que la lumière du jour, les éclats doivent en être plus vifs & les ombres qu'elle produit plus tranchées & plus uniformes. Le ton général d'un Tableau ainsi éclairé doit être sourd, ténébreux, & il doit tenir de l'obscurité matte de la nuit. Il ne sçauroit y avoir des transparens & de la couleur, là où le jour ne réfléchit que peu de rayons ; mais aux endroits où elle frappe, elle doit communiquer le ton rougeâtre qui lui est propre & produire des ombres dont la vivacité soit analogue aux différentes couleurs de tous les objets & à leur proximité avec le principe qui les éclaire.

Les parties lumineuses auront le plus vif éclat, ainsi qu'on l'apperçoit sur les carnations de la Reine ; les détails, les travaux y sont prononcés ; mais ils sont à peine sensibles dans les parties de demi-teinte, ne sont point du tout apperçus dans les masses d'obscur.

Nous avons déjà remarqué, que dans les sujets éclairés du jour qui brille en pleine campagne, la partie des reflets éclairant en quelque sorte les ombres, les masses de demi-teinte devoient être d'un plus grand volume que celles des ombres & de la lumière réunies : par la raison du contraire dans la représentation des sujets de nuit, les ombres ne doivent pas seulement être plus étendues que les lumières & les demi-teintes comprises ensemble, mais encore elles doivent réunir dans leur volume celui qu'occupoient les demi-teintes, si elles pouvoient être sensiblement apperçues. De sorte que si dans les sujets éclairés du jour naturel on oppose ordinairement à six degrés de lumière neuf degrés de demi-teinte & douze degrés d'ombre ; dans les sujets de nuit éclairés d'une lumière artificielle, on doit joindre aux douze degrés de l'obscur les neuf degrés des demi-teintes, & conséquemment opposer vingt-un degrés d'ombre aux six degrés de la lumière. Plus on se rapprochera de ces proportions, plus l'effet qui en résultera sera vif & séduisant.

Au reste , il n'importe que ces diverses proportions soient ménagées par la combinaison du clair obscur , ou par la valeur des couleurs propres & locales. Il suffit qu'elles soient dans des rapports qui n'ayent rien d'outré. L'extrême vivacité des lumières & l'étendue considérable des ombres répandues dans les Peintures , qui retracent des événemens que l'on éclairé au flambeau , feroient paroître les clairs trop aigus & les obscurs trop tristes , si les premiers n'étoient rappelés par des Echos qui les soutiennent , & si les seconds n'étoient détachés par des lueurs qui s'échappent entre les objets. Celles-ci servent à réveiller les groupes ; les Echos contribuent à former des plans & à fixer chaque objet dans le sien. Il est important de ne pas l'oublier : ces échos & ces réveillons , qui servent aussi à donner de l'étendue à la composition & à faire paroître le Tableau plus grand que la toile , doivent être distribués diagonalement & à distances inégales.

Pour concourir avec succès à la parfaite imitation de l'obscurité , que la nuit doit produire , empruntons

la magie des étoffes les plus brunes , des tons de chair les plus colorés & les plus sourds. Toutes les lumières céderont en vivacité au principe qui les produit. Elles ne l'importeront en éclat que par leur étendue & par l'opposition des objets qui leur seront associés. Ce volume & ce contraste seront relatifs au local & à l'importance du rôle des figures qui les recevront.

Enfin tous les corps seront peints d'une manière moins arrondie ; les formes en seront prononcées plus quarrément ; les masses , plus uniformes de tons , y seront traitées d'un pinceau moins recherché ; les diverses modifications , les finesses de la Nature , les variétés des travaux , les richesses de détail seront perdues dans la masse ; au lieu que dans les sujets où la lumière du jour dévoile les plus précieuses beautés des objets , on doit les retracer & les rendre dans l'exactitude la plus complete.



XVIII. T A B L E A U.

La Reine prend le parti de la Paix.

N^o. 125.

Beau coloris associé à la pureté du Dessin.

Marie de Medicis tient conseil à Angers avec les Cardinaux *de la Valette & de la Rochefoucault*. Celui-ci l'exhorte à prendre le rameau d'olivier que lui présente *Mercur*, & lui suggere de faire la paix avec le Roi, qui avoit envoyé des Députés pour travailler à un accommodement. Le Cardinal *de la Valette* au contraire retient le bras de la Princesse, & donne à connoître par-là qu'il est d'avis qu'Elle soutienne ses intérêts par la voie des armes. Auprès d'Elle est la *Prudence* qui lui insinue de se tenir sur ses gardes,

L'objet, qui dans ce Tableau fixe l'attention du Connoisseur impartial, concerne également le Dessin & le Coloris. Il nous persuade que *Rubens* traçoit avec le pinceau les belles formes de la Nature, aussi correctement que les grands Dessinateurs les traçent avec le crayon. La souplesse, l'élégance, les finesse du Vrai sont rendues dans la figure du *Messager*

des Dieux avec une précision peu commune. Toutes les graces du Naturel sont formées dans la pâte de la couleur. C'est en les y plaçant, en les y fondant par une manœuvre intelligente que l'Art leur a prêté l'existence, & c'est par le moëleux arrondissement des teintes qu'il leur a donné la solidité. Une brosse large & habilement adoucie a répandu sur ce personnage l'épiderme souple & brillant qui charme l'œil par sa fraîcheur: des pinceaux plus délicats ont imprimé dans toutes les parties des touches fines & spirituelles qui forment les détails les plus précieux: une harmonie générale a couvert toutes les chairs de ces teintes séduisantes, qui concourent au succès d'une sçavante supercherie.

XIX. TABLEAU.

Conclusion de la Paix entre Marie de Medicis & le Roi LOUIS XIII.

La figure de la *Fraude*, qui fait une des principales beautés de ce Tableau, confirme la juste idée qu'a donné plusieurs fois *Rubens* de l'éten-

N°. 126.

Grand caractère de formes, de couleur & de pinceau.

due de ses connoissances dans la partie du Dessin. L'effet , que produit la représentation pittoresque de ce *Monstre* , n'est pas seulement dans ses traits & dans la disposition de toutes ses parties artistement contrastées , il dépend encore de la couleur caractéristique dont ce *Vice* est peint. Il porte dans sa nuance générale ce ton basané , ces lumieres jaunâtres que donne le séjour enflammé du Tartare ; ces demi-teintes d'un gris verdâtre qui annoncent le venin & le fiel ; ces ombres sanguines à travers desquelles percent le feu & l'ardeur de la malice & de la rage. Des reluisans semés à propos par une brosse hardie , font pétiller tous les muscles. Des touches *brutalement* lâchées , s'il est permis d'user de cette expression , semblent ranimer tous ses mouvemens & la vivacité de son désespoir. Des vigueurs colorées , qui favorisent le relief de toutes les parties de son corps , le détachent sensiblement de son fond. La violence de son attitude , le ton ardent de ses carnations sont en contraste avec le noble maintien & la couleur argentine de la *Paix*.

Cette *Divinité* céleste est opposée

au *Monstre* infernal , non-seulement pour en relever le ton & le caractère , mais encore pour colorer & tenir dans leur plan tous les objets de cette scene héroïque. On y voit la Reine que *Mercur*e conduit au Temple de la Paix. La *Bonne-Foi* l'y introduit , & tandis que la *Fraude* , la *Fureur* & la *Calomnie* font leurs efforts pour s'opposer aux sages desseins de Marie de Medicis , la *Paix* met le feu à divers instrumens de guerre , pour annoncer qu'ils vont être désormais inutiles. Le Temple de cette Divinité est à colonnes de marbre noir. Il est environné d'un ciel orageux , réveillé par les éclats de la foudre , & sert à faire , pour ainsi dire , sortir de la toile tous les objets qu'y présente la magie du coloris.

XX. TABLEAU.

La Paix confirmée dans le Ciel.

Le Roi Louis XIII. & la Reine sa mere se donnent mutuellement les témoignages de leur tendresse & de leur sincere réunion. La *Bienveillance* est à côté de la Princesse , qui est sou-

Nº. 127.

Emanation
des lumieres
nettement dé-
voilée.

tenue sur des nuages , légèrement agités par le souffle des Zephirs. Cette réconciliation se passe dans le Ciel. L'*Hydre*, qui avoit occasionné la désunion , est foudroyée par le *Courage*.

Le bel effet de ce Tableau vient de la lumière céleste , qui par sa disposition éclairant les objets à droite & à gauche , occasionne de grandes masses de privation dans les tournans de l'ordonnance pittoresque. Ici Marie de Medicis & le Roi Louis XIII. attirent particulièrement les yeux du Spectateur. La fraîcheur , le moëlleux des carnations de la Princesse sont en contraste avec le ton solide & coloré de celles du Prince. Le satin blanc dont la Reine Mere est vêtue ne reçoit de lumière que sur les parties les plus saillantes & sur les reluisans des plis. Une demi-teinte générale en fait le principal ton ; & ce n'est que par les masses vigoureuses , dont la figure est environnée , qu'on sent la couleur propre du vêtement. Le Roi est ajusté de deux étoffes , dont l'une sert à étendre la masse lumineuse qui éclate sur ce groupe ; l'autre à y jeter du piquant.

Le *Courage*, qui la foudre en main

terrasse le *Monstre*, fait par son attitude & par sa couleur une riche opposition avec la noblesse du groupe dominant. Cette figure, accompagnée du *Gouvernement*, est vêtue d'un rouge-brun, réveillé par des lumières vives, mais peu étendues. Les masses larges & obscures, que présente l'étoffe, sont ranimées par des fiertés de couleur, fouillées dans les endroits inaccessibles aux reflets. Ce rouge est rappelé par un écho sur la figure de la *Bienveillance*, placée à côté de la Reine. L'Art a introduit ces contrastes pour relever l'éclat du coloris, dont est peinte la figure de la Princesse, & pour soutenir les différentes vigueurs qui sont répandues dans tout l'ouvrage. La principale est étendue aux environs de l'*Hydre*. Ce *Monstre*, qui par son volume occupe presque la moitié de la composition, est d'un ton convenable au fiel, au poison & à la malignité dont il est pétri. Il présente par la vivacité de son expression & par sa tournure singulière une opposition piquante avec tous les objets qui le contrastent. Son attitude extraordinaire a quelque chose d'intéressant. Il est traité

avec tant d'art ; il est rendu d'un pinceau si hardi , si ragoûtant , & d'une manœuvre si caractéristique , qu'on l'examine sans répugnance & qu'on le voit même avec une sorte de plaisir. Tant est vrai ce qu'a dit Despreaux :

Il n'est point de Serpent ni de Monstre odieux ,
Qui par l'art imité ne puisse plaire aux yeux.
D'un pinceau *mâle* & fier l'artifice agréable
Du plus affreux objet fait un objet aimable (a).

X X I. T A B L E A U.

Le Temps découvre la Vérité.

Nº. 128.

Harmonie ,
équilibre , &
opposition
des couleurs.

Cette allégorie rend raison de la mésintelligence qu'il y eut pendant plusieurs années entre le Roi Louis XIII. & la Reine Marie de Medicis sa mere. Par-là *Rubens* a voulu désigner que leur désunion étoit l'effet des avis qui leur avoient été donnés. *Le Temps* leur en dévoile la fausseté , en leur montrant qu'ils avoient été surpris l'un & l'autre par la maligne politique de quelques Courtisans. Dès-que la *Vérité* est enlevée du profond abîme , où la *Calomnie* la tenoit

(a) *Art Poët. III. Chant , vers 1.*

enchaînée , le Roi & la Reine Mere se donnent à la face du Ciel les témoignages de la sincérité de leur réconciliation.

Ce Tableau renferme un principe bien important de la science du Coloris. Dans le contraste des carnations & de tous les autres objets imités d'après Nature , il faut avoir toujours en vûe cet équilibre harmonieux de tons , qui rend les oppositions douces & agréables sans fadeur , piquantes & fieres sans dureté. Il faut que tous les passages , toutes les nuances , tous les contrastes soient judicieusement combinés & présentés sous des rapports harmoniques ; que les couleurs marchent dans une ingénieuse progression ; se fassent mutuellement valoir , prêtent aux objets l'éclat , le saillant du Vrai , se rangent tour-à-tour à la place qu'exigent la subordination des parties & l'intérêt du tout-ensemble : qu'elles concourent à cette belle unité d'accidens qui fait jouir les yeux connoisseurs de tout ce que le Beau-visuel a de charmant & d'admirable. Telles dans un chœur de musique la sçavante combinaison des chants , des mo-

des , des accords ; les oppositions du ton grave & du ton aigu , des réticences & des *crescendo* , qui se font réciproquement valoir , présentent aux oreilles bien organisées ce que le Beau-auditif a de plus pathétique & de plus gracieux.

La suavité des tons dont la figure de la *Vérité* est peinte , la finesse de tous leurs passages , la douceur des demi-teintes & des ombres même dont ils sont accompagnés , relevent la couleur locale de la figure du *Tems*. Tour-à-tour l'ardeur du coloris , la solidité des demi-teintes , la vigueur des bruns qui servent à l'arrondissement du corps du *Vieillard* rendent éblouissante la fraîcheur de l'aimable *Vérité* , qui est toujours dans le printemps de l'âge. Malgré que ces contrastes soient très-sensibles , les tons de l'une & de l'autre figure ne laissent appercevoir aucune dissonnance qui choque.

Ce n'est pas que les dissonnances ne soient quelquefois nécessaires en peinture comme en musique , (nous l'avons déjà remarqué) soit pour exprimer quelque trait de caractère , soit pour distinguer certains objets

essentiels, soit pour jeter du piquant dans l'ouvrage ; mais elles doivent être préparées & sauvées avec adresse. Ainsi le Peintre, qui veut fixer l'admiration du Spectateur sur quelque trait remarquable, ou attirer les regards sur quelque personnage important, peut l'ajuster avec des drapperies de couleurs dissonnantes ; mais il doit l'environner de nuances agréables. Veut-il user d'un autre stratagème ? Qu'il assaisonne par l'assortiment du linge le plus clair le ton d'une chair colorée. Qu'il relève par l'association d'une étoffe brune l'éclat d'une carnation fraîche & lumineuse, ou qu'il détache sur un fond tout brillant des rayons du soleil les objets recouverts de l'ombre la plus frappante. L'harmonie gagne infiniment à ces licences ; il ne s'agit que d'en faire usage à propos ; de les placer judicieusement ; de les balancer de manière que la douceur & l'équilibre des tons ne soient, pour ainsi dire, altérés que pour emprunter de cette altération plus de valeur & plus d'éclat. Tel un sombre nuage s'élevant sur un bel horison en rend la vivacité plus piquante.

P O R T R A I T S

*De Marie de Medicis , de François
Grand Duc de Toscane , & de
Jeanne d'Autriche.*

N°. 129.

Moyens différens de détacher les objets de dessus leur fond.

La Reine Marie de Medicis peinte en *Minerve* est revêtue & environnée des attributs convenables à la Déesse des Arts. *Rubens* a réuni dans ce Portrait historié la plûpart des grands principes qu'il a répandus dans ses autres Tableaux. Beauté de composition, noblesse d'ajustemens, élégance d'attitude. On y dévoile les maximes lumineuses du Coloris; fraîcheur dans les chairs, passages doux, oppositions piquantes, vérité de couleurs locales, contraste des fonds gris; vivacité de tons, facilité de pinceau, fierté de touches, harmonie du tout-ensemble. Ce que l'Art a de plus précieux, de plus séducteur, tous les traits qui concourent à la décoration d'une machine pittoresque se trouvent adroitement assortis dans l'ordonnance & les détails de ce Tableau.

A gauche de la Reine est le Portrait en pied du Grand Duc de Tos-

cane, son pere, François de Medicis. Ce Seigneur est décoré du Collier de son Ordre, celui de S. Estienne, & vêtu de l'habit de Cour. Du côté opposé est le Portrait de la Grande Duchesse, Anne d'Autriche son Epouse & mere de la Reine Marie de Medicis. Ces deux morceaux sont simples, mais élégans, relevés par les ornemens de la Nature & embellis des richesses de l'Art.

Les trois Tableaux présentent trois effets différens. La figure de *Minerve* contraste sur un Ciel doux par ses vêtemens colorés, aussi-bien que par ses carnations fraîches & transparentes. Elle est groupée avec un tas d'armures, dont les reluisans forment des échos aux lumieres qu'elle reçoit, & à celles dont sont éclairés les *Génies* qui la couronnent.

Le Portrait de François de Medicis vêtu de noir & groupé avec un rideau rouge, prend un parti entièrement brun & très-vigoureux sur un fond suave, réveillé par quelques lueurs d'un jour foible. Les parties de la figure, opposées aux endroits du fond les plus sourds, sont encore

plus obscures que le fond même, si l'on excepte la tête & les mains.

Jeanne d'Autriche ; dont l'attitude est pareille à celle du Grand Duc de Toscane son Epoux , se détache par la couleur locale des chairs & des ajustemens , sur un champ sombre & tout uni , qu'aucune clarté ne réveille.



A R T I C L E V I.

PRÉCIS DES PRINCIPALES

MAXIMES QUI CONCERNENT LES
PLAFONDS , RÉUNIES DANS UN
PROJET D'APOTHEOSE EN L'HON-
NEUR DE RUBENS.

LES préceptes qui concernent les Plafonds , sont trop importants à l'Art de peindre & trop utiles à ses Cultivateurs , pour ne pas les réunir aux maximes qui sont exposées dans ce Traité. Remplissons cette idée , en choisissant un sujet qui réponde tout à la fois au désir que nous avons de

recueillir ici les principes capitaux de la Peinture, & d'acquiter la reconnaissance que nous devons à *Rubens* pour nous avoir communiqué les plus intéressans, d'une manière également variée, lumineuse & instructive.

C'est dans la coupole d'une vaste Galerie que sera placée la scène de cette Apotheose. Comme l'effet le plus ingénieux & le plus vrai d'un Plafond consiste à percer la voute, imaginons un nouvel Olympe. Là présideront les Dieux des Arts, les Muses de l'Histoire & de l'Harmonie. Toutes les qualités personnifiées, qui servent à la célébrité des grands Peintres, seront substituées aux Divinités ordinaires du *Ciel* poétique des Anciens. Les Bustes des plus célèbres Artistes de la Grece & de Rome formeront les signes d'un nouveau Zodiaque. Enfin des Groupes allégoriques enrichiront les quatre côtés du Dôme, séparés par quatre Statues en Stuch.

Dans la partie méridionale, la corniche, au-dessus de laquelle regne une balustrade feinte, est masquée par plusieurs nuages. Sur ce Trône

N°. 130.

Plan de l'Apotheose.

N°. 131.

Détails de l'ordonnance pittoresque.

brillant, *Rubens* paroît entre les bras de la *Peinture*, qui le couronne de fleurs. Il est accompagné de la *Noblesse* & du *Genie des Négociations*, pour désigner ses différentes Dignités, & l'honorable Ambassade dont il fut chargé par Philippe IV, Roi d'Espagne. Les deux Villes, *Cologne*, où *Rubens* est né, & *Anvers* où il est mort, caractérisées par l'écusson de leurs armoiries, soutiennent d'une part ce principal groupe. *Anvers* déplore la perte qu'elle a faite du grand Artiste; *Cologne* excite l'admiration des Spectateurs, en leur montrant le symbole de l'immortalité, dont il va jouir par l'honneur de l'Apothéose. D'autre part ce groupe est enrichi de *Genies*, qui portent les attributs des Arts relatifs à la Peinture. Le *Coloris*, précédé des *Graces*, assis sur un Arc-en-ciel, & tenant un prisme en main leur sert d'équilibre pittoresque.

Dans la partie opposée, celle du Nord, sont représentés les *Effets* & l'*Intelligence*. Cette figure domine tout le groupe. Par l'artifice d'un grand voile, qu'elle déploie, elle couvre d'une large demi-teinte pres-

que tous les objets qui le composent. La *science du clair obscur* est associée avec l'*Intelligence* ; elle est à moitié éclairée & à moitié ombrée par le voile. Le *Genie des Effets* s'y trouve enveloppé. Les *Effets* sont caractérisés par des Enfans , dont les uns avec des flambeaux ; d'autres par l'ouverture des nuées qu'ils séparent , & d'où s'échappent des rayons de lumière , se portent mutuellement les uns les autres des accidens de jours & d'ombres très-singuliers.

A droite , côté de l'Orient , paroît la *Muse* de l'*Histoire* écrivant les fastes de la vie de *Rubens*. La *Vérité* lui fournit des rouleaux , où sont tracées les anecdotes les plus glorieuses. Un petit *Genie* à qui cette Déesse a confié son miroir , présente l'ancrier à *Clio* & lui montre la *Renommée* , qui déroule à ses yeux quelques desseins coloriés de la Galerie du Luxembourg. Les trompettes de cette Divinité sont entonnées par deux *Genies* d'âge viril , qui en portent les sons jusqu'aux extrémités de l'Univers. Il est désigné par la portion d'un *Globe* immense , qui sert à lier ce troisième groupe principal avec celui

qui est peint dans la partie du Midi.

Du côté de l'Occident , on voit l'*Allégorie* appuyée sur le sein de la *Poésie* : ces Déeses partagent la gloire dont jouit le célèbre Artiste , qu'Elles ont l'une & l'autre enrichi de leurs trésors mystérieux. Au tour d'elles sont plusieurs Divinités fabuleuses : *Syrenes* , *Tritons* , *Nymphes* , &c. qui par leur allegresse & leurs chants témoignent leur satisfaction , à la vue du triomphe de celui qui les a glorieusement solennisées par son pinceau. La lueur qui part du centre de lumiere , où réside *Appollon* , vient s'unir avec ce quatrieme groupe par un rayon éclatant semé d'étoiles , & traversé par un léger zodiaque. Non loin paroît l'*Enthousiasme* ; *Minerve* lui confie le soin de rapporter à la *Poésie* & à l'*Allégorie* le compas & le flambeau qui ont dirigé l'*Apelle* Flamand , & lui ont fait répandre la clarté & la justesse dans toutes ses compositions symboliques.

Pour arriver , par un enchaînement de groupes , à celui que forment les Dieux des Arts , placé au centre de la gloire , on distribuera , sur divers sites plusieurs groupes

subordonnés aux quatre principaux. Ici l'*Architecture* & la *Sculpture* travaillent à célébrer le Héros ; l'une lui érige une *Pyramide*, l'autre en ébauche le buste ; la gravure en multiplie les productions. Le *Temps* ordonne aux *Genies* des Arts armés de baguettes, de maillets & de regles, de chasser au loin l'*Ignorance*, la *Satyre* & l'*Envie*. Ces Monstres font de vains efforts pour obscurcir par les noires vapeurs de leur souffle & de leurs torches éteintes, l'éclat dont brille l'Artiste fameux. Là paroissent l'*Etude*, le *Sçavoir*, la *Docilité* & la noble *Ambition* ; plus loin l'*Harmonie*, le *Goût*, l'*Imagination*, la *Nature*. Ces trois groupes subordonnés sont traités d'un ton vague, & font un contraste heureux avec les quatre principaux, dont ils relevent l'éclat & la vigueur. Ils sont distribués dans une évolution irrégulièrement circulaire, & sont traversés par la figure du *Genie*. Celui-ci partant du centre de la coupole, dont il paroît entièrement détaché par la solidité de son coloris, s'élance vers *Rubens* pour lui offrir la couronne de

l'immortalité qu'*Apollon & Minerve* lui ont décernée.

N°. 132.

Caractere
de deſſein
convenable
aux Plafonds.

Le caractere de Deſſein , qui convient aux ouvrages de cette eſpece , doit être relatif au local de la ſcene & aux divers genres des figures. La diſtance , d'où elles ſont regardées , les vouffures ſur leſquelles on les trace exigent des ménagemens particuliers , qui concernent également la régularité des contours & la juſteſſe des proportions.

Une figure s'éleve-t-elle ſur la vouffure du plafond ? la partie inférieure , ſe raccourciſſant aux yeux du Spectateur par la ligne courbe ſur laquelle les contours ſont tracés , doit être un peu exagérée dans ſa longueur ; au lieu que la partie ſupérieure qui s'allonge phyſiquement aux regards doit être réduite à une forme un peu plus raccourcie. Cette altération , à laquelle les objets ſont ſoumis par la nature du local , doit être d'autant plus ſenſible qu'ils s'élevent davantage vers le centre de la voûte ; c'eſt un moyen aſſuré de leur conſerver leur véritable proportion.

Deſſiner les figures d'après nature
de

de la distance & du point de vue, d'où l'ouvrage doit être regardé, c'est la seule précaution qui peut garantir du risque de se tromper dans les proportions de l'ensemble qu'elles présenteront, lorsqu'elles seront en place. Un carton exactement tracé sur un plan horizontal pourroit ne produire qu'une Figure très-incorrecte, lorsqu'il sera appliqué sur une superficie concave.

Les personnages retracés dans une coupole étant vus de bas en haut, leurs contours doivent prendre une marche circulaire, en s'élevant au-dessus de l'œil pour former leur raccourci. On facilite cette illusion en affectant de faire paroître le dessous des têtes, des pieds, & de toutes les parties. Ce seroit agir contre l'ordre du naturel que de faire voir le dessus des objets, qui ne sont apperçus que d'un point de vue très bas.

Cette affectation doit être néanmoins ménagée ; les Divinités agréables, telles que la *Peinture*, l'*Harmonie*, le *Gout*, &c. les *Genies* d'âge viril, le *Héros* du sujet, seront retracés sous des contours simples, coulans & moins circulaires ; ils conser-

veront dans un raccourcissement modéré toute leur noblesse & leurs graces. On doit les placer sur des sites avantageux, & les y disposer de façon qu'ils produisent leur effet, sans qu'on ait besoin d'employer pour cela beaucoup de stratagème. C'est sur les figures des Monstres, tels que l'*Ignorance*, la *Satyre*, l'*Envie*, que l'on développera tous les caprices de l'Art, sans craindre d'exagérer dans ces Êtres infernaux une bizarrerie convenable à leur caractère.

Les draperies, les *Fabriques*, les *Ruines*, les arbres, enfin tous les corps inanimés susceptibles de formes arbitraires, seront présentés sous des aspects non moins capricieux. On peut les soumettre à des raccourcis singuliers : leur opposition contribuera infiniment à donner aux Figures animées l'élégance & la souplesse qui leur sont propres.

Ces principes de dessein, relatifs aux plafonds, sont aisément applicables à la composition dont nous venons d'exposer l'ordonnance. Les figures allégoriques, les groupes pittoresques, les idées poétiques, l'enthousiasme & le sublime qui sont

dans l'Apothéose de *Rubens*, peuvent recevoir tous les caracteres convenables au Dessein. On peut y répandre, y associer avec succès les vérités de la Nature & les beautés de l'Antique; les figures de la premiere jeunesse, celle du genre gracieux & du genre noble y feront en contraste avec les figures d'un âge plus avancé, avec des figures d'action, & avec d'autres figures présentées dans des situations violentes. De la combinaison de ces divers objets, assortis & opposés avec intelligence & avec goût, naîtront indubitablement mille beautés intéressantes. Mais toutes ces beautés ne suffisent pas à la perfection d'un ouvrage. Il faut leur associer les accidens de lumiere & les charmes du coloris.

Que tous les membres de cette composition soient donc arrangés de maniere qu'ils reçoivent de grandes masses de clair-obscur: que de larges demi-teintes & de grandes parties d'ombre soutiennent l'effet général.

N°. 133.

Est-on dans l'incertitude du choix par rapport à l'endroit où doit être établie la principale lumiere? Il suf-

Principe des lumieres.

fit de consulter la Nature ; elle dit sensiblement qu'il n'est rien de plus éclatant que le Ciel. Il est le centre de la lumière ; il doit être conséquemment l'endroit le plus éclairé , le plus brillant , puisqu'on a pour objet de percer la voute , & de faire voir dans un Ciel ouvert les *Divinités* , qui embellissent la fête.

Ce n'est pas que ce champ lumineux ne doive offrir des parties dégradées , privées même du grand jour , & ne puisse être interrompu à propos par des nuages , qui empêchent la clarté de se répandre également partout. Les diverses modifications de nuances sont si nécessaires , que c'est par leur seul moyen qu'on fait sentir le vif éclat de la lumière. Mais il faut que ces teintes subordonnées soient extrêmement suaves , douces , aériennes , & qu'elles ne servent qu'à soutenir , à relever le ton des objets qu'éclaire le Soleil. Avec cette ressource on réussit à seconder l'intention de la Nature , qui ne présente jamais un grand jour sans que les corps qui sont à portée d'en être frappés ne participent à sa lueur.

Le Ciel d'un plafond , dont on sa-

crifieroit l'éclat pour relever celui des Figures , présenteroit une contre-vérité : des effets vifs & brillans pourroient-ils dériver d'une source obscure ? De même rien n'est plus faux que les effets produits par des figures totalement privées de lumière , quand on les voit exposées à la clarté du Soleil. Si l'intérêt de l'ouvrage exige des accidens singuliers , l'industrie doit introduire des corps qui les occasionnent , ou recourir aux ressources des tons propres & des couleurs locales.

Un Ciel moins clair n'est supportable que dans un plafond qui retrace-roit l'*Aurore* , commençant à dissiper les ombres de la nuit avant que d'enlever *Céphale* ; ou les *Aquillons* répandant au sein des airs les tempêtes & les orages , &c. Si l'on excepte ces fortes de sujets d'un usage peu commun , les *Ciels* les plus brillans sont toujours les plus convenables & font le meilleur effet.

N°. 134.

Au moyen d'un fond lumineux , tous les objets qui y sont opposés empruntent de la solidité & de la vigueur ; toutes les masses y prennent la consistance convenable & les cou-

Système sur
la valeur des
tons & des
lumières.

leurs , le plus bel éclat , la plus grande vivacité. Fixons à peu près les différentes valeurs de cet éclat & de cette vivacité , en établissant qu'il faut que la premiere nuance de la demi-teinte soit moins vive & moins belle en lumiere & en couleur que celle du premier clair , au moins de trois tons ; que la premiere nuance du brun le soit moins que celle de la demi-teinte , environ de cinq degrés. Ainsi il y aura la différence d'un tiers entre le premier clair de la lumiere principale , & celui de la demi-teinte ; celle d'un cinquieme entre le premier clair de la demi-teinte & celui du brun ; & celle d'un huitieme entre la premiere nuance du brun & celle du premier clair. De ces proportions résultent les trois tons qui forment en peinture une espece d'accord parfait , le plus agréable & le plus harmonieux pour les yeux , comme la *tierce* , la *quinte* & l'*octave* le sont pour les oreilles.

Ce calcul conduit à ne point pratiquer dans des masses opposées , des couleurs qui percent & à donner à chaque nuance la solidité qu'elle doit avoir ; car quoique les effets , que

produisent les corps aériens , soient légers & vagues , les objets ne doivent jamais être diaphanes ni transparents.

Comme la Peinture est une sorte de magie , & qu'il n'y est pas toujours question de ce que les choses sont , mais de ce qu'elles paroissent être , on peut , quand l'effet l'exige , introduire dans les masses différentes des tons , qui soient réellement les mêmes , pourvu qu'on en déguise la valeur par l'artifice des oppositions ; qu'on les fixe dans la masse à laquelle ils appartiennent ; & qu'on les empêche d'avoir aucun rapport avec celle , dont ils ne font point partie.

C'est par le divers jeu des contrastes que les groupes avancés peuvent & doivent même recevoir des couleurs , des lumières aussi belles , aussi brillantes que celles de l'Empirée. Elles paroîtront alors plus piquantes , plus vives par l'opposition des ombres larges & des clairs peu étendus qu'on leur associera , & sur-tout par la beauté des reflets dont les *Ciels* qui leur servent de fond ne sont point susceptibles. Ressource heureuse pour employer les mêmes lumières ,

les mêmes couleurs, & pour les mettre en contraste, sans qu'elles percent entre elles !

N^o. 135.

Art de faire
plafonner les
objets, &
manœuvre
propre aux
Plafonds.

Envain réussiroit-on à donner aux Figures de la coupole les teintes & la consistance convenables, si l'on négligeoit les moyens de les faire *plafonner*. Cet art consiste à représenter debout & sur des lignes perpendiculaires des personnages, qui sont physiquement couchés sur un plan horizontal, ou quelque fois sur une courbe irrégulière. On trompe l'œil du Spectateur en lui présentant un azur doux & lumineux, qui se dégradant par des tons dorés à mesure qu'il s'approche du sein de la lumière, & par des nuances vagues & nébuleuses à mesure qu'il s'en éloigne, imite par ce beau stratagème la rondeur de ce qu'on appelle communément la *Calotte des cieux*. En opposant à ce fond suave, des nuages, qui, des bords de la corniche, s'élèvent par une évolution spirale jusqu'au centre de la voute, tous les objets qui seront placés sur ces nuées paroîtront s'élever comme elles, & *plafonneront* tout naturellement, pourvu qu'on en retrace les formes justes

d'après le Modèle , & que le jugement suggere à l'Artiste les dégradations des tons de couleur , qu'exigent les divers sites des Figures.

L'artifice de la manœuvre , réuni à la justesse des contours , des teintes & des lumieres , portera à l'illusion tous les objets de la coupole.

Que les couleurs y soient , pour ainsi dire , plaquées les unes à côté des autres sans être fadement adoucies dans leurs extrémités ; mais qu'elles soient , & placées du sens de toutes les parties , & du ton convenable à tous les corps. C'est par des masses plates qu'on peut les arrondir ; c'est par l'étendue de ces masses , & non par des noirs , qu'on leur donne de la vigueur. La distance lie , adoucit , fond les teintes ; la difficulté consiste à sentir , à évaluer le juste rapport qu'il doit y avoir entre la vivacité du ton , la fermeté de la touche , & l'éloignement d'où l'ouvrage doit être vu. La dureté & la fadeur sont des extrémités également insoutenables dans une machine pittoresque , faite pour le plaisir des yeux.

Si les Figures doivent être traitées d'un pinceau plat & heurté , à plus

forte raison les objets inanimés doivent être peints d'une manière large & scavamment négligée. On doit traiter ainsi les nuées. Dans les différentes évolutions qu'elles font en se développant , en se repliant les unes sur les autres , elles se communiqueront leurs nuances diverses ; elles emprunteront dans leurs tournans le ton du ciel , ou des autres objets auxquels elles sont opposées. Qu'elles s'entrechassent réciproquement dans leur marche spirale : les colorées chassent les grisâtres & les tiennent à leur place ; les grisâtres font fuir & fixent sur leurs plans les plus colorées. Les unes & les autres doivent être présentées par grandes parties. Elles seront plus ou moins légères suivant le rôle qu'elles joueront dans la coupole. Ici des nuages épais sont peints d'un style nourri , pâteux , & forment une masse solide , pour soutenir les Divinités & le Héros auxquels ils servent de Trône ou de Théâtre : plus loin , c'est par une forme indécise qu'ils sont détachés légèrement de leur fond : en d'autres endroits une brosse conduite presque au hasard les éparpille , en déchire les ex-

trémités, & les confond dans la masse qui les absorbe.

Plus les corps inanimés, que l'on oppose aux figures & aux nuées, sont solides & grossiers, plus la manœuvre en sera brusque; plus les nuances & les tons en doivent être fiers, & les oppositions tranchantes. C'est sous une brosse écrasée qu'on y placera une couleur épaisse; les gris & les roux y seront en contraste, sans presque qu'aucune teinte intermédiaire les unisse; le ton & le *Faire* tenant ainsi d'une sorte d'exagération rendront compte de la rusticité & du caractère de l'objet.

Telle est la manœuvre dont on pourroit traiter les figures feintes de Stuc, qui sont aux quatre faces du plafond. Ces statues allégoriques représentent le *Dessain*, l'*Anatomie*, la *Perspective* & la *Mythologie*. Elles sont accompagnées de leurs Génies, de leurs attributs, & sont groupées avec la balustrade; espèce d'Attique qui dans son effet général se détache en clair sur des fonds bruns & vigoureux. Cette portion grisâtre de l'ouvrage contribue infiniment à augmenter l'éclat de toutes les parties

colorées. Disons mieux : tous les objets qui entrent dans la composition de cette machine pittoresque se font valoir mutuellement. Les Statues traitées d'un ton mâle & d'un pinceau heurté relevent la douceur, la noblesse, le moëlleux des Divinités animées & de tout ce qui leur appartient. Ces figures à leur tour rendent le ciel & les nuées dont il est enrichi, d'une suavité délicieuse ; enfin les nuées elles-mêmes prêtent à toutes les Figures le relief & les graces qui les égalent à la Nature. Cet ingénieux assemblage d'objets variés par leurs nuances forme aux yeux du Spectateur un ramage de tons, qui équivaux à l'harmonie la plus touchante, & qui le ravit par les graces du Beau-visuel.

Ce n'est pas tout : il en naît cette illusion séduisante, qui, par le stratagème du clair-obscur & du coloris, perce à l'œil & fait traverser à la lumière un solide inaccessible à toutes les clartés du soleil. Ainsi le Spectateur, agréablement trompé, croit porter ses regards jusqu'au sein de la voute immense des airs ; tandis qu'il ne les promene réellement que sur
une

une superficie platte, élevée tout au plus de vingt toises. Magie admirable qui prête à d'ingénieux mensonges les charmes de la vérité !

Que l'Artiste, dont le pinceau exécutera avec succès ce projet d'Apotheose, ne se prévale pas entièrement de l'honneur qui lui en reviendra : qu'il en partage la gloire avec l'*Apele* Flamand. C'est lui qui, après l'avoir enchanté par les attraits du *Coloris*, lui en a dévoilé les principes, l'économie & l'artifice.

Fin du Tome premier.

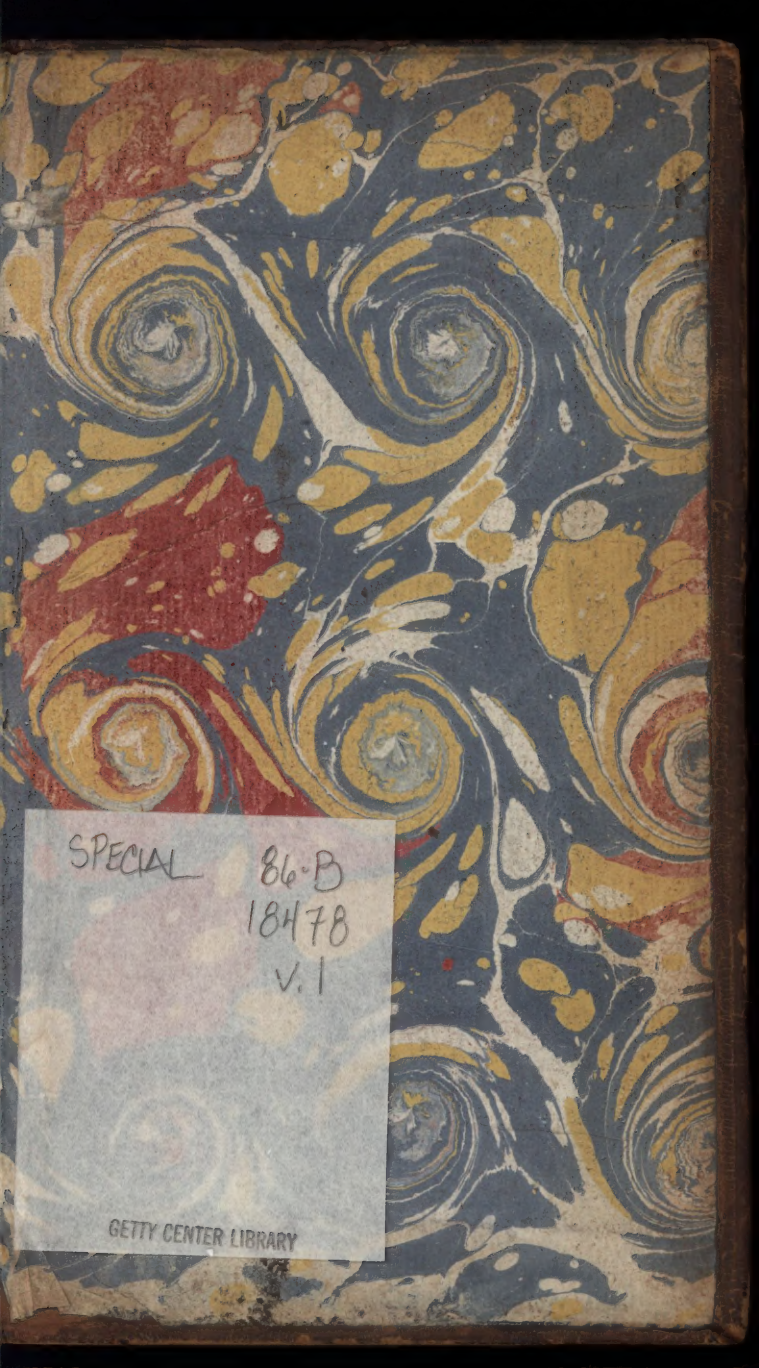
№ 23

6. 2

(The page contains faint bleed-through from the reverse side.)

27/10



The image shows the front cover of an old book. The cover is decorated with a traditional marbled paper pattern. This pattern consists of large, swirling, cell-like shapes in shades of dark blue, mustard yellow, and a muted red, all set against a light cream or off-white background. The swirls are organic and fluid, typical of hand-marbled paper. A rectangular white paper label is pasted onto the lower-left portion of the cover, partially obscuring the marbled design. The label contains handwritten text in dark ink. The right edge of the book's spine is visible on the far right, showing a dark, worn binding material.

SPECIAL

86-B
18478
v.1

GETTY CENTER LIBRARY

